

Hans J. Wulff

Ikonographie, Szenentransition, Narration: Zur Analyse der Beziehungen zwischen filmischer Form und filmischem Telefonat

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Telefon und Kultur: Das Telefon im Spielfilm*. Hrsg. v. Bernhard Debatin u. Hans J. Wulff. Berlin: Spiess 1991, S. 127-165 (= Telefon und Gesellschaft. 4.).

URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-31>.

1. Ikonographie

1.1 Ton

Die Inszenierung des Telefons im Film könnte man ganz unter dem Aspekt des "Abbildens" untersuchen - man hätte es dann zu tun mit den "normalen" Arten, Telefonate zu inszenieren, genauso zu tun wie mit der Integration von Telefonaten in abgebildete Situationen. Man kann aber auch das Untersuchungsinteresse verlagern und davon ausgehen, daß die Inszenierung des Telefons im Film ein "Zeigemoment" enthält, daß wir es also mit einer "Enunziation" zu tun haben, mit einer kommunikativen, adressierten und den Adressaten bedenkenden Handlung zu tun haben. Die These: Der Film repräsentiert immer so, daß in der Repräsentation der Akt des Repräsentierens selbst mitenthalten ist. *Ein Filmbild zeigt nicht nur etwas, sondern es zeigt auch, daß es zeigt.*

Man kann das Zeigemoment an vielen filmischen Techniken und Erzähl- bzw. Darstellungskonventionen ablesen. Es sind nicht nur ikonographische Kodifizierungen, in denen im Film "gezeigt" wird - "*Zeigegeesten*" lassen sich z.B. auch im Tonbereich finden. "Zeigen" enthält immer ein *reflexives Moment*: wenn man etwas zeigt, macht man auch auf den Akt des Zeigens aufmerksam. Die Elemente des Films, denen man ansehen kann, daß sie als Zeigehandlungen gemeint sind, enthalten also einen Hinweis auf sich selbst.

Es nimmt darum nicht wunder, daß das Telefonieren im frühen Tonfilm - als eine der verbreitetsten neuen akustischen Zivilisationstechniken - immer wieder auch zur Bewußtmachung und akustischen und visuellen Ausstellung des "Film-Tons" genutzt worden ist. Telephone entwickeln, wie Klaus Dirschel es einmal ausdrückte, "ein merkwürdiges Eigenleben", und er begründet es damit, daß es eine große "Lust an der Inszenierung des Tons" gegeben habe (Dirschel 1989, S. 381) [1]. So sei zu begründen, daß in dem ersten Mai-

gretfilm (in LE CHIEN JAUNE; 1932) - "das Telefonieren und Schreibmaschineschreiben - geräuschvoll und mühsam - mit zu den wichtigsten Tätigkeiten der Gehilfen des Kommissars" gehört habe (S. 382).

Das Zeigemoment ist aber auch in vielen der visuellen Formen spürbar, in denen das Telefonieren präsentiert wird. Ein sehr deutliches Beispiel stammt aus *THE WOMAN OF THE YEAR* (1942): Man sieht zunächst den Ehemann, der schlecht gelaunt auf der Couch liegt; im Hintergrund (*off*) spricht die Frau noch mit ihrem Sekretär; das Telefon beginnt zu läuten - und die Kamera schwenkt und fährt in schnellen, unwirsch wirkenden Bewegungen zunächst zum Telefon (das für einen Moment dann wieder mit unbewegter Kamera gezeigt wird); Fahrt und Schwenk enden dann bei Frau und Sekretär, die immer noch an der Tür stehen und diskutieren und sich vom Klingeln nicht beeindrucken lassen. Eine miniaturisierte szenisch-situative Analyse, inszeniert als "Begehung" der Situation - und selbst der Modus der Begehung trägt atmosphärische Information. - Der Mann wird in der nächsten Einstellung von der Couch aufspringen und gereizt das Telefonat annehmen.

1.2 Topikalisierung

Für die Inszenierung des Telefonats sind die beiden Momente *Distanz* und *Zusammenhang* von entscheidender Bedeutung, beide sind Ausgangspunkt für gewisse Strategien, das Telefonat ins Bild zu setzen. "Distanz" zwischen den Interagierenden wird schon allein durch die Handlung des Telefonierens impliziert. Der "Zusammenhang", der zwischen den Akteuren gilt, wird in Alternationsmontagen oft dadurch ausgedrückt, daß die beiden so fotografiert sind, als befänden sie sich im gleichen Handlungsraum, als gäbe es eine "Handlungsachse", als könnten sie sich ansehen. Der eine wird entsprechend von links, der andere von

rechts gezeigt, und so entsteht ein "*Pseudo-Raum*". Diese Abbildungskonvention ist kein Gesetz, aber immerhin so prominent, daß sie als Soll-Bestimmung in die Lehrbücher wandert. In Mascellis Lehrbuch der Kinematographie heißt es z.B.:

Players talking to each other by telephone should be photographed with opposite looks. Opposing looks infer that players are relating with each other (1965, 188).

Es geht um die visuelle Inszenierung der kommunikativen Einheit des Telefonats - und was läge näher, als sich der Konventionen zu bedienen, nach denen Interagierende in einem einzigen leiblichen Wahrnehmungs- und Handlungsraum präsentiert werden?

Ikonographisch wird aber auch das Telefon oft in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gerückt, insbesondere wenn die Situation des Telefonats etabliert wird. Dabei ist der Übergang von einer Szene zu einer anderen so konventionalisiert, daß am Ende der ersten Szene gewählt und mit dem Läuten umgeschnitten wird auf die zweite Szene, wobei das Telefon in den Mittelpunkt des Bildes rückt [2]. Man hat es mit einer Art ikonographischer *Topikalisierung* zu tun: indem der Apparat zum zentralen Gegenstand der Abbildung wird, wird die umgebende Situation thematisch in den Hintergrund gerückt, die komplizierte Situation des Telefonats vorbereitet. Es ist deutlich, daß die ikonographische Akzentuierung des Telefonapparats einerseits aus der abgebildeten Situation heraus motiviert ist, andererseits aus der Funktionsrolle der Transition von einer Szene in eine andere.

Dieser formelhafte Übergang ist in zahllosen Beispielen in verschiedensten Genres realisiert. In TOP SECRET findet sich eine Szene, die gerade diese Konvention umspielt und ironisiert: Jemand wählt, Schnitt auf eine andere Szene, im Vordergrund *Groß* das Telefon, das zu läuten beginnt; aus einer Gruppe von Männern im Hintergrund löst sich einer und kommt auf das Telefon zu; dabei zeigt es sich, daß der Größenunterschied nicht durch perspektivische Verkürzung zustandekam, sondern daß der Apparat tatsächlich viermal so groß ist wie ein normales Telefon - die relativen Größenverhältnisse müssen also (1) durch eine Optik mit kurzer Brennweite verursacht sein, und es kommt (2) als Bedingung für den Effekt hinzu, daß die Berechnung der Raumtiefe, die ja eng mit dem Wissen um

die relative Objektgröße verbunden ist, irreführend wird.

Eine Variante des normalen und gebräuchlichen Szenenwechsels findet sich in Devilles PERIL EN LA DEMEURE (1984):

- (a) Jemand beginnt zu wählen, Groß das Telefon. Ablende in der Aktion.
- (b) Aufblende auf einen Schemen von Hörer.
- (c) Überblendung auf eine Telefonzelle, im Zentrum der Hörer.

Auch dies ein Verfahren, das Medium als eine Bedingung des Gesprächs ikonographisch zu repräsentieren.

Ein anderes Beispiel, an dem man sehen kann, daß mit der Bildführung eine thematische Operation ausgeführt werden kann: In Truffauts JULES ET JIM ruft die verzweifelte Cathérine - das Ende des Films ist schon in Sicht - mitten in der Nacht Jim an; Schnitt; links im Bild: Jim im Bett, rechts: das läutende Telefon; mit Jims ersten Worten wird das Telefon in den Bildmittelpunkt gestellt, als sollte das Medium des Kontaktes, die Differenz und Entfernung zwischen den Telefonierenden ikonographisch hervorgehoben werden (Truffaut 1980, Einst. 584; ähnlich Einst. 253). Wenn man will, verschiebt das veränderte Bild den thematischen Akzent also auf das Telefonat selbst, und die technische Vermitteltheit und Indirektheit des Telefonats kann man - wollte man Watzlawicksche Kategorien verwenden - verstehen als eine Modalität der Beziehungs- und nicht der Inhaltskommunikation. Mit der winzigen Kamerabewegung wird, wenn diese Annahmen stimmen, das Geschehen neu aspektiert.

Rückt nun in dieser besonderen visuellen Formel das Telefon in das Aufmerksamkeitszentrum des Bildes, kann man nicht nur einen Akzent setzen auf die Verbindung der beiden Situationen, die mit dem Telefonat verkoppelt sind, sondern gewinnt auch die Möglichkeit, *den Telefonierenden selbst zu anonymisieren*. In Ben Verbongs Kolonial-Krimi DE SCHORPIOEN (1984) findet sich eine solche Szene: Der - unschuldige - Protagonist ist, kurz vor Ende des Films, verhaftet worden, man will ihm die Schuld an dem Fall zuschieben, in den er hineingeraten ist; das Dilemma scheint perfekt; der entscheidende Anruf kommt dann aus dem Ministerium: als Kommunisten habe man schon zu viele in den letzten Jahren verurteilt, man solle den

Mann entlassen, ihm aber sagen, daß er Schweigen zu bewahren habe. Dieses Telefonat, das eine Art "Rettung in letzter Minute" einleitet, ist in einer einzigen Einstellung realisiert: Man sieht *Groß* das Telefon, im Hintergrund den Schatten des Telefonierenden, die Szene ist in abendliches Dämmer getaucht, wohl von einer Schreibtischlampe erleuchtet. Wer der Anrufer ist, bleibt unklar: es kann aber erschlossen werden, daß er einer ist, der Verantwortung trägt, ein Ministerialbeamter, einer, der die Justiz beeinflussen kann. Er bekommt kein Gesicht, ist aber als Funktionsträger bestimmbar. In den Fall, von dem der Film erzählt, wirkt er als Vertreter und Vollzieher einer staatlichen Funktion ein. Als Individuum ist er ohne jeden Belang. -- Das Beispiel zeigt auch, wie Ikonographie, Dramaturgie und Ideologie zusammenarbeiten.

1.3 Split Screen -Darstellungen

Die räumliche Distanz von Partnern, die dennoch in eine präsentische Situation gebunden sind, legt die Verwendung von *split screen-Techniken* oder von Techniken der *Bildsynthese* nahe. Das synthetische Bild, das aus den Teilbildern der Gesprächsteilnehmer gebildet ist, darf als eine ikonographische Repräsentation der Telefonsituation genommen werden: kommunikative Einheit bei leiblicher und situativer Differenz. Es kann im Grunde nicht verwundern, wenn in diesem Buch immer wieder die *split screen* als eine auffallende, den Strukturen des Telefonats besonders angenäherte visuelle Repräsentationsform genannt wird.

Die Beteiligten am Telefonat in ein Bild zu integrieren, liegt nahe. Die fast paradox anmutenden Raum-, Zeit- und Kommunikationsverhältnisse des Telefonats entstehen ja aus dem Widerspruch zwischen der räumlichen Distanz und der kommunikativen Nähe der Partner, aus der Unvereinbarkeit von "Entfernung" und "Gleichzeitigkeit (des kommunikativen Verkehrs)". Die deutlich voneinander abgegrenzten Einzelbilder einer *split screen* tragen mehreren Gesichtspunkten gleichzeitig Rechnung - der Unterschied der Bilder signalisiert die Distanz der Telefonierenden, das Telefonat schafft die Bindung zwischen den Bildsektoren, verknüpft sie, macht sie als Komponenten eines gemeinsamen Handelns lesbar.

Nicht alle *split screens* setzen ihre Einzelbilder so hart gegeneinander, daß in einzelnen Bildsektoren völlig verschiedene Szenen (ablesbar insbesondere an Szenenhintergründen, aber auch durch veränderte Licht- und Farbwerte angezeigt) gezeigt werden; man kann auch mit "*Mischbildern*" arbeiten, die dennoch hier zu den *split screens* gerechnet werden, weil sie nach einem ähnlichen Gesichtspunkt ihre Teilbilder sowohl selektieren wie aneinander binden. Zu nennen sind hier vor allem die Filme Francis Ford Coppolas, der z.T. sehr raffinierte Nutzungen dafür ausprobierte. So finden sich in seinem ONE FROM THE HEART (1981) Einstellungen, die - als synthetische Bilder - den Mann und die Frau zeigen, in verschiedenen Settings, aber mit fließendem Übergang. Ähnlich werden in TUCKER (1988) mehrfach die beiden Situationen des Telefonats in einer einzigen Einstellung präsentiert - sei es, daß die Kamera mit leichtem Schwenk die (eigentlich weit auseinanderliegenden) Wohnungen der Telefonierenden als Wand-an-Wand präsentiert, sei es, daß im Vordergrund (*Groß*) der Kopf des einen Telefonierenden, im Hintergrund (*Halbtotale*) der andere in seinem Environment gezeigt wird.

Die Technik der Ko-Präsentation von Telefonierenden ist schon sehr alt, findet sich schon in der Frühzeit der Filmgeschichte [3]. Einige frühe Beispiele:

* Der älteste mir bekannte Beleg ist der wohl im Oktober 1901 entstandene Film ARE YOU THERE? von James Williamson: Ein junger Mann verabredet sich mit seiner Freundin, wird aber noch während des Telefonats vom Vater des Mädchens überrascht, der den Liebhaber der Tochter mit einem Regenschirm zu verprügeln versucht. Die eigentliche Telefonszene ist als zweiteilige *split screen* inszeniert: man sieht beide Protagonisten vor ihren Apparaten; dabei entsteht der Eindruck, als stünden die beiden Zellen in einer Art "Bühnenarrangement" unmittelbar nebeneinander, auf den beiden Seiten einer "Mittelwand". Die Akteure handeln scheinbar "aufeinander zu" [4].

* Ein anderes Beispiel [5] findet sich in dem 1913 entstandenen Film KONSERVIERTE HARMONIE von Alice Guy Blaché - die Geschichte eines Liebespaares, das wegen des Vaters der Frau nicht zusammenkommen kann und ihn erst mit Hilfe eines Freundes, der als ein berühmter Musiker verkleidet ist, überlistet werden muß. Als das Liebespaar den Überlistungsplan am Telefon bespricht, zeigt der Film eine

dreigliedrige *split screen*: Zwischen den Mann (links) und die Frau (rechts) ist in der Mitte eine Landschaftsaufnahme gesetzt, als sollte die Entfernung zwischen den Telefonierenden mitrepräsentiert werden.

* Ein ähnlicher *Distanz-Indikator* findet sich in der Schluß-Sequenz der 4. Episode (DAS GESPENST) von Louis Feuillades Serie LES VAMPIRES (Frankreich 1915/16).

Es mag damit zusammenhängen, daß das Raumverhältnis zwischen Telefonierenden ein kommunikativ-logisches Raumverhältnis ist, daß der leibliche Raum und der in ihm dominierende Aspekt "räumliche Distanz" außer Kraft sind, daß *split screen* ein so nahe- liegender Darstellungsmodus für das Telefonat ist und darum auch schon so früh in der Entwicklung der Formensprache des Films auftrat: vereinigt doch die geteilte Leinwand Ansichten verschiedener Situationen, die einerseits unabhängig voneinander sind, andererseits miteinander zusammenhängen.

Für die Theorie der filmischen Repräsentation ist diese Beobachtung von größter Bedeutung, besagt sie doch, daß es ein *abstraktes Verhältnis* zwischen Größen der abgebildeten Welt ist, das hier mit einer ikonographischen Form koordiniert wird. "Unter" dem photographischen Abbildungsverhältnis liegt ein zweites Abbildungsprinzip, das durch das Bild realisiert wird - und das nicht auf die Ähnlichkeit von Bild und Abgebildetem fundiert ist, sondern auf eine kategoriale und abstrakte Relation der abgebildeten Gegenstände gründet. Das bedeutet im Klartext: Die Teilbilder einer *split screen* bedürfen wie die Terme einer Assoziation eines 'Grundes', der ihr Verhältnis fundieren kann. Eines der Fundamente der *split screen* kann nun eine "soziale Kontiguitätsbeziehung" sein wie das informationelle Verhältnis abgebildeter Personen (wie z.B. in Telefonaten oder bei Funkgesprächen). Die geteilte Leinwand ist ein abstraktes und synthetisches Bild, das ebenso abstrakt zusammenhängende Teilsituationen gleichzeitig repräsentiert.

Weil die Abstraktivität eines solchen Bildes greifbar ist - sie gehört wesentlich zur *split screen* dazu -, bietet sich dieser Darstellungsmodus für entsprechend komplizierte Beziehungsverhältnisse an. Mit *split screen*-Techniken arbeitet z.B. Oliver Stones WALL STREET (1986): die einzelnen Felder der *split screen* (bis zu

acht Sektoren!) werden je nach dem Aktivationsgrad der Handlung jeweils für sich geschnitten. Der semantische Effekt dieser Präsentation steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Geschichte des Films: denn das nationale Netz, das sich in dieser abstrakten Kommunikationsgemeinschaft darstellt, bildet eine im Grunde abstrakte, rein informationelle Gemeinschaft, in der die Geldgeschäfte abgewickelt werden, von denen die Rede ist. In ähnlichen Funktionen findet man *split screen*-Techniken in Robert Aldrichs TWILIGHT'S LAST GLEAMING (1976), in dem Telefonate zwischen den verschiedenen militärischen und administrativen Verantwortungsträgern bis hin zum Präsidenten, die den Schaden, der ihnen entstehen könnte, zu begrenzen versuchen, gezeigt werden.

An dieser Stelle sei ein kleiner Exkurs gestattet - weil die *Ton-Montage* von Telefonaten einem ähnlich abstrakten Prinzip verpflichtet zu sein scheint wie jenes, das in den *split screen*-Repräsentationen zum Ausdruck kommt. Einfache und verbreitete Konvention ist, daß - sofern sie zu hören ist [6] - die Stimme des im Bild jeweils abwesenden Partners technisch verzerrt wird, als werde sie mit einem Mikrophon vom Telefonhörer abgenommen. Akustisch wird so die räumliche Distanz und Differenz der Personen unterstrichen und verdoppelt. Geschieht dies nicht - wie in Soderbergs SEX, LIES, AND VIDEO TAPES (1989), in dem die Stimmen von abgebildetem und abwesendem Sprecher gleichermaßen "präsent" sind -, empfindet man das als eine Störung: vielleicht, weil die räumlich-leibliche Distanz-Qualität der Telefon-Kommunikation mißachtet wird. Folgt man dem, scheint das Argument dafür zu sprechen, daß ein akustischer "point of hearing" [7] eingenommen werden muß, der wiederum eng mit einer realistischen Koppelung von Bild und Ton zusammenhängt. Allzu eng darf das Band zwischen beiden aber auch nicht werden: Wird in Dialogsätzen geschnitten, so daß mitten im Redestück die Aufzeichnungsmodalität wechselt, und sitzen sich die beiden Sprecher auch noch nur durch eine Glasscheibe getrennt gegenüber - wie in Susan Seidelmans COOKIE (1990) -, ist dies störend: vielleicht, weil die akustische Trennung des Raums in einen Off- und einen On-Raum in offenem Widerspruch steht zum Vis-à-vis-Kontakt im Visuellen. Festgehalten werden sollte, daß die akustische Repräsentation von Telefonaten in der Regel (1) einen "point of hearing"

enthält, also perspektiviert ist, und (2) mit dem Wechsel zweiter Tonmodalitäten einen Distanzindikator hat.

Doch zurück zur Beschreibung von *split screen*-Repräsentationen von Telefonaten: Es mag damit zusammenhängen, daß die Gemachtheit und Artifizialität von *split-screen*-Aufnahmen so ausgestellt und greifbar ist, daß sie sich für komödiantische Spielereien anbieten - ein Witz, der ganz und gar medial ist, reflexiv auf die filmische Form geht, in gewissem Sinne zu den Urtypen *meta-kinematographischen Klamauks* gehört. Grundlage des Witzes ist die mediale Kopräsenz verschiedener Handlungsräume auf der gleichen Leinwand. Die *split-screen*-Repräsentation eines Telefonats ist in diesen Fällen als eine "synthetische Handlungssituation" behandelt, und wenn man das Nebeneinander der beiden (oder mehr) Bilder als ein räumlich-realistisches Nebeneinander nimmt -dann eröffnen ganz eigenartige, in hohem Maße formale und künstliche Möglichkeiten der Beziehungskommunikation [8].

Dazu mehrere Beispiele: In *THE GLASS BOTTOM* belauscht Doris Day ein Gespräch, in dem sie als russische Spionin besprochen wird. Dieses ist als zweigeteilte *split screen* inszeniert, wobei der Mann - der Geliebte - in der linken Bildhälfte mehrfach im Sprechen innehält und irritiert fragend in Richtung der zweiten Bildhälfte sieht, als sei er nicht sicher, allein auf der Leinwand (bzw. natürlich: in der Situation des Telefonierenden) zu sein. Der Effekt dieser Technik ist ein Gag, der aus der Konfrontation und den Widersprüchen zwischen der visuellen Inszenierung dieses Telefonats, den Konventionen der medialen Präsentation von Telefonaten und den situativen Gegenbenheiten der beiden Beteiligten entsteht.

In *THE GRASS IS GREENER* ist, je nach Anzahl der Teilnehmer, die Leinwand gedrittelt oder halbiert, es treten auch Dreiecksformen auf etc. Linkes und rechtes Teilkader sind häufig streng parallel inszeniert - als symmetrisches Bild oder als eine Doppelung des linken und des rechten Geschehens; es scheint fast so zu sein, daß die räumlich getrennten Personen einer eigentümlichen Synchronisation des Verhaltens folgten. Als visuell-logischer Gag finden sich solche Spielereien wie die folgende: Im linken wie im rechten Teilkader sind je ein Paar zu sehen, die Frauen telefonieren miteinander; links schnippt der Mann in sein Sektglas

- in Richtung auf das andere Teilkader: und tatsächlich kommt in der rechten Bildhälfte ein Sekttropfen an, zur Überraschung des Getroffenen. Der Gag funktioniert auf Grund der Situationsbeschreibung des Telefonats: eine Situation, die das Leibliche nur partiell erfaßt. Eine ähnliche Szene findet sich in Castellanos und Pipolos Komödie *INNAMORATO PAZZO* aus dem Jahre 1981: Nach dem Ende des Gesprächs monologisieren links und rechts die Personen so, daß ein Quasi-Dialog zustandekommt; Celentano, der im rechten Teilkader zu sehen ist, wirft ein Feuerzeug in Richtung auf das andere Bild - und pünktlich fliegt das Feuerzeug durch dieses Bild.

1.4 Der technische Vorgang

Das Telefonat kann auch so dargestellt sein, daß die *Herstellung der Verbindung* zwischen den Teilnehmern dargestellt wird. Die Darstellung des technischen Vollzugs unterstreicht natürlich die Distanz und die Mittelbarkeit der abgebildeten Kommunikation. Sie unterstreicht aber natürlich auch, daß es eine Kommunikationsgemeinschaft gibt, die durch die Technik erst möglich gemacht wird. Es verwundert darum nicht, daß die Apparate der Datenübertragung dann ins Bild gesetzt werden - in Reporterfilmen insbesondere -, wenn "eine Nachricht um die Welt geht", wenn ein Bericht über einen Skandal oder eine Heldentat oder ein Wunder in die Öffentlichkeit, die Zeitungen usw. geht. Das sind Bilder anonymer Hände, die im Morsetakt den Telegraphen bearbeiten, das sind Bilder von Antennen und ähnlichem, das sind aber auch Aufnahmen aus den großen Knotenpunkten der Telefonnetze, ein namenloser Schalter, der, als er schaltet, zeigt, daß eine Nachricht an das richtige Ohr finden wird.

Andererseits kann die Darstellung des technischen Vollzugs aber auch dramaturgisch eingesetzt sein: als *retardierendes Moment des Spannungsbogens*. In der Alltagspraxis sind die technischen Vorgänge, die zwischen dem Wählen einer Nummer und der Herstellung der Verbindung ablaufen, kaum bewußt. Für den alltäglichen Gebrauch des Apparats spielen sie auch keine Rolle. Aber wenn wie in Hitchcocks *DIAL M FOR MURDER* der wahre Täter eine "5" wählt und man dann einen Schalter sieht, der fünf Rasterschritte schaltet [9]: dann wird die Aufmerksamkeit noch ganz

anders beeinflusst und auf den wichtigen Vorgang konzentriert, als wenn man nur den Wählenden sehen könnte.

2. Transitionen [10]

Die Berührungslinien, die das Telephonieren und den Film miteinander verbinden, sind sehr vielfältig und betreffen sehr verschiedene Aspekte der filmischen Form und der filmischen Kommunikation. Gibt man das Stichwort "Film und Telefon", so ist man spontan geneigt, nach abgebildeten Telefonaten zu fragen. Schon bei einer solchen, eher an "Inhalt" und "Darstellung" orientierten Untersuchung stößt man auf ein erstaunlich komplexes und abstraktes kommunikatives Schema von Rollen, Ritualen und Regeln, und es gibt erstaunliche strukturelle Verwandtschaften zwischen alltäglichem und filmischem Telefonieren zu beschreiben (davon war oben ja schon ausgiebig die Rede - man denke hier insbesondere an die Überlegungen, das Telefonat selbst schon als eine kommunikative Laborsituation anzusehen).

Dennoch ist das abgebildete Telefonat nur einer der uns interessierenden Aspekte. Es wird im folgenden um eine viel intimere Beziehung von Telefonat und Film gehen: es wird der These nachzugehen sein, daß der Film formale Eigenschaften des Telefonats für seine eigene sequentielle Formenwelt benutzt. Zu fragen ist nach der besonderen Rolle, die gerade Strukturen der telefonischen Kommunikation für die formale Textbildung des Films haben.

Untersucht man die Bauformen des Films, so ist die morphologische Größe *Szene* ein Textstück, das vom umgebenden Kontext abgegrenzt werden kann, eine eigene Struktur(beschreibung) hat und somit als *relative Ganzheit* isoliert werden kann. Eine "Szene" ist, in der Denkwelt der Ganzheitspsychologie, ein Teilganzes, das selbst aber wiederum aus Teilen konstituiert ist. Zwischen Szenen entsteht darum eine "Strukturpause" (nach Lotman), die mit zahlreichen Mitteln zu verdecken versucht wird - um den Eindruck einer Kontinuität der Erzählung trotz der Diskontinuität der Gliederung in Szenen zu erzeugen. Die *Szenentransition* ist darum die augenfälligste textuelle Funktion, in

der Strukturen des Telefonats mit solchen der filmischen Form zusammengebracht werden.

Wendet man sich den formalen Kennzeichen des Filmtelefonats zu, fällt schnell auf, daß die oben für konstitutiv erklärte Doppelsituation in vielfacher Form aufgenommen wird. Tatsächlich nutzt der Film die mit dem Telefonat gegebenen Realitätsbrüche auch strukturell - als Insertion in eine Szene oder als Transition von Szene zu Szene. Der Szenen-Übergang ist auf jeden Fall *motiviert*, eine motivierte Diskontinuität, kein so harter Bruch wie ein einfacher Umschnitt. Die Motivation des Übergangs kann auch begründen, warum von der Regel, den Handlungsraum einer Szene mit einem *establishing shot* einzuführen, abgewichen werden kann und stattdessen das klingelnde Telefon oft das erste ist, was von der zweiten Situation eines Telefonats gezeigt wird: weil mit dem Telefonat ein Handlungsmuster gegeben ist, das einen gezielten Übergang in die zweite Situation möglich macht.

Wir kennen das Grundmuster alle:

- (a) In einer Situation A ruft jemand einen anderen in einer Situation B an; (b) Schnitt: wir sind in der zweiten Situation.

Wie es nun weitergeht, entscheidet darüber, ob wir es mit einer *Insertion* oder mit einer *Transition* zu tun haben: Bleiben wir in der zweiten Situation, ist damit ein Szenenwechsel vollzogen; kehren wir in die erste zurück, liegt eine Insertion vor.

Das Telefonat selbst behandelt man am besten als eine eigene Szene T*: es ist räumlich, zeitlich, personal und von der Handlung her klar vom Kontext abgesetzt und kann eine eigene Struktur haben. Wir haben es dann formal mit einer dreistelligen Folge zu tun, in der T* eine Situation ist, die (mindest) einen Teilnehmer der ersten und (mindest) einen Teilnehmer der zweiten Situation bindet:

- (1) *Insertion*: A T* A
- (2) *Transition*: A T* B

T* kann als Szene realisiert sein, z.B. als eine Alternation von Aufnahmen der beiden Beteiligten (der Einfachheit halber a und b):

(3) *Transition durch Alternation*: A (a,b,a,b,...a,b)
B

(4) *Insertion als Alternation*: A (a,b,a,b,...b,a) A

In diese Konstruktion könnten wiederum andere Formen (z.B. Texteinbettungen) integriert werden - das hier aber nur am Rande.

Die Transition mithilfe eines Telefonats ist insofern ein elegantes Mittel der Szenenfolgemontage, als hier die Szenenfolge durch die kommunikative Verbindung des Telefonats *motiviert* ist. Trotz des Sprungs von einer Szene in die nächste besteht zwischen beiden zeitliche und kommunikative Kontinuität.

2.1 Transition durch Alternation

In Truffauts FAHRENHEIT 451 findet sich eine vollständige Transition durch Alternation: Der Feuerwehrmann Montag ruft seinen Chef an, um sich zu entschuldigen, er sei krank; die Szene endet, wie oben formal angedeutet, im Büro des Chefs, und es schließt sich eine Szene an, die mit dem Telefonat nichts zu tun hat [11]. Auch die oben beschriebene Szene aus Le-louchs LE VOYOU (der Lockanruf, der ein Paar in das Pariser "Olympia" bringt) ist ein - allerdings fünf Minuten dauernder - Übergang von der einen Handlungssituation (das Mädchen, das den Anruf durchführt) zur anderen (das Paar, das nach einem Taxi sucht, um zum "Olympia" zu fahren).

Die dramaturgische oder narrative Motivation, die den Übergang von A nach B gestattet, kann sehr schwach sein. In FAHRENHEIT 451 ist das Telefonat immerhin noch aus der Handlung begründet. In George Cukors THE PHILADELPHIA STORY findet sich dagegen ein Telefonat, das nur noch hintergründig mit der Story verbunden ist: Der zynische und gelangweilte junge Sensationsreporter, der über eine Hochzeit der Superreichen berichten soll und unter falscher Identität in das Haus der Brauteltern geschmuggelt worden ist, entdeckt auf dem Telefon die Nummern des Hausnetzes:

<Zu der Reporterin, die mit ihm zusammen wartet:>
Du, wie findest Du denn das hier? Das ist ja 'ne
ulكية Angelegenheit: Empfangszimmer, Her-

renzimmer, Terrasse, Schwimmbad, Pferdestall

-
Sie: Sie haben den Pferden sicher gelegentlich etwas mitzuteilen, aber möchten sie deswegen nicht gleich in den Salon bitten!

Er hat dieweil mit geschlossenen Augen eine Nummer gewählt und gelangt ausgerechnet in das Zimmer der Braut; die Brautmutter hebt ab:

Brautmutter: Ja-a?

Er: Hier sind die Brautjungfern. Bitte bringen Sie uns 'n paar Kaviarbrötchen rauf und zwei Bier!

Brautmutter: Bitte? Ich verstehe Sie nicht!

Er: Hier ist der Erzengel Gabriel - Ihre Tage sind gezählt, die Böcke sollen nunmehr von den Schafen geschieden werden - <guttural:> hhnmm.

Brautmutter: Hallo-o...

Braut: Was ist denn los?

Brautmutter: Der Küchenchef muß schon wieder am Whisky gewesen sein, ich werd' nachsehen.

<Den Hochzeitmarsch pfeifend, tritt der erste Ehemann der Braut auf.>

Die Szene erinnert an kindliche Scherze, die man mit dem Telefon anstellen kann (als Muster der Anruf beim Bäcker: Haben Sie Schweinsohren? Müssen Sie aussehen!). Geschützt in der Anonymität des Telefonats kann das Gegenüber veralbert werden. So dezentriert und dezentrierend dieses Spiel aber auch sein mag - es erfüllt nicht nur die formale Aufgabe der Transition: man kann es auch nehmen als eine Kennzeichnung des Sensationsreporters als eines nicht nur zynischen Menschen, sondern auch als eines in biblischer Mythologie bewanderten Bildungsbürgers.

2.2 Transition auf der Basis von Handlungspaaren

Eine der elementaren Techniken der Transition von einer Szene zur anderen fußt auf den sequentiellen Bindungen, in denen Handlungen stehen, in denen sie Ketten bilden, in denen vorausgehende Handlungen Folgehandlungen obligatorisch machen etc. Das Bindungsverhältnis kann dabei ein solches der Kausalität, der Verursachung, der praktischen Implikation sein. Ein wichtiger anderer Aspekt - der für das Telefon von großer Bedeutung ist - ist die konventionelle Aneinanderreihung von Handlungen, insbesondere Sprechakten.

In solchen *pragmatischen Kontexten* stehen oft auch Telefonate - da werden Drohungen ausgesprochen, Lieferungen angekündigt, Verabredungen getroffen. In *THE SELLOUT* (1951, Gerald Mayer) findet sich ein Beispiel für diesen Typus von Transition: In einem Verhör erzählt ein Wirt von einem Telefonat, in dem er einen Reporter zu einer Verabredung in seine Kneipe bestellt hatte. Dem Bild im Vernehmungsraum folgt (mit Überblendung) ein Bild des Wirts, *Groß*, von der Seite gesehen - er telefoniert mit dem Reporter; ikonographisch erinnert das Bild an Erpresseranrufe oder an Informanten, die heimlich einen "Tip" weitergeben. Es folgt (wieder mit Überblendung) eine Aufnahme, die den Angerufenen zeigt, wie er durch die Kneipe des Erzählers zum Hinterzimmer geht. Die Konstruktion ist elliptisch, reduziert auf das Notwendigste: die Folge von Einladung und Kommen. In dieser Folge kann auch der Handlungsträger gewechselt werden, so daß man auf ein ähnlich paariges Konstruktionsprinzip der Sequenz stößt wie beim Telefon-Dialog auch.

Wie eng das Folgeverhältnis zweier Handlungen ist, kann daran abgelesen werden, daß alles, was in der Zwischenzeit geschah, elliptisiert werden kann. Die Folge der beiden Handlungen ist der *Relevanz-Rahmen*, nur die zum Vollzug der beiden Handlungen nötigen und wichtigen Momente zählen, alles dazwischen kann unterdrückt werden.

Zum Teil sind die Handlungspaare durch Konvention miteinander verknüpft (und dann übt das eine eine hohe Determination auf das andere aus; wollte man es in den Ausdrucksweisen von "Verpflichtung" sagen: auf dem zweiten Teil liegt eine hohe Obligation). In der Sprechakttheorie und in der Konversationsanalyse sind derartige Doppelhandlungen untersucht worden, das kann hier also ausgespart werden (vgl. dazu oben Debatis Ausführungen). Es genügt festzuhalten, daß Telefonate oft solche Handlungspaare enthalten, und daß sie dann auch als Transitionsmittel - als Fundamente von Transitionen - eingesetzt werden können.

Es sind aber nicht nur Sprechakte, die Relevanz-Rahmen setzen und Ellipsen möglich machen - auch *ritualisierte Verläufe* können die Grundlage für elliptisierende Transitionen sein. In John Hustons *PHOBIA* (1980) wird eine Patientin des Protagonisten-Psychiaters getötet, als der Doktor noch Eishockey spielt.

Nach dem Spiel erhält er einen Anruf. Schnitt: die nächste Einstellung zeigt den Doktor, der eine Abteilung im Polizeipräsidium betritt. Für einen derartigen Übergang ist offenbar vorauszusetzen, daß dem Zuschauer der Gang der Ereignisse - jemand ist getötet worden, die Polizei kommt, Spuren werden gesichert, und schließlich werden auf dem Polizeirevier Protokolle anzulegen und zu unterschreiben sein - in höchstem Maße vertraut ist, so daß er auch dann noch informiert ist, "wo" er ist, wenn große Stücke aus diesem Verlauf übersprungen werden.

Ein Beispiel dafür, daß das eigentliche Telefonat elliptisiert wird, dennoch als Bindemittel zweier Szenen funktioniert, stammt aus John Landis' Film *BLUES BROTHERS* (1979): Die Protagonisten haben zwar ihre Band wieder zusammengetrommelt, aber nur noch eine einzige Münze, um ihren Agenten anzurufen - als die Attentäterin, die die beiden von Beginn des Films an verfolgt hatte, die Telefonzelle mit einem Flammenwerfer attackiert; ein Gas-Tank explodiert und schleudert die Zelle hoch in die Luft; als sie mitten auf der Straße aufschlägt, zerbricht auch der Münzapparat - "Da sind für mindestens siebeneinhalb Dollar Münzen zum Telefonieren!"; Umschnitt: auf der Fahrt zum ersten Engagement.

Nicht immer folgt die zweite Handlung der ersten unmittelbar; die Zeit "dazwischen" kann auch gefüllt sein, was zu einer zeitlichen Dehnung führt. Dabei zieht das, was sich zwischen die beiden Handlungen geschoben hat, hohe Aufmerksamkeit auf sich und ist in aller Regel etwas, das auch narrative Relevanz hat. In dem französischen Film *SPECIAL POLICE* (1985, Michel Vianey) findet sich ein Telefonat, das sogar mehrere eingebettete Szenen überspannt:

- (1) Großaufnahme, das Telefon klingelt, der Kommissar hebt ab, am anderen Ende ein Mädchen, eine Zeugin möglicherweise, sie ruft um Hilfe; diese Szene ist als eine Alternation realisiert.
- (2) Sie endet beim Kommissar, er verläßt das Polizeipräsidium, trifft noch jemanden auf dem Flur, liest schließlich die Namenstafel im Erdgeschoß des Hauses, zu dem ihn die Zeugin bestellt hat. Diese zweite kleine Sequenz zeigt, daß der Helfer unterwegs ist.
- (3) Umschnitt: das Zimmer der Zeugin, sie ist nicht allein, es klingelt. Vermutbar wäre, nach dem Zeigen des Ganges des Kommissars, daß er draußen stünde - er ist es aber nicht, es ist der Mörder, die Freundin der Zeugin stirbt. Die Zeugin flieht. Offenbar kommt der Kommissar nur wenige Minuten zu spät

(es geht hier wohl eher um das logische Verhältnis der Ereignisse, nicht um seine Wahrscheinlichkeit und Glaubwürdigkeit - denn dann müßte man einige Skepsis anmelden, ob die Zeitfolge der Ereignisse so überhaupt möglich sein würde).

(4) Die Hintermänner der ganzen Affäre, in einem kurzen Gespräch, den Mord betreffend.

(5) Wieder die Wohnung der Zeugin von innen, die Leiche liegt noch vor der Tür, die Klingel schrillt. Umschnitt nach außen: der Kommissar öffnet die Tür... Erst jetzt ist das Telefonat "erfüllt", ist die Handlung, die das Telefonat notwendig gemacht hat, ausgeführt.

Eine ähnliche Szene findet sich auch in Orson Welles' TOUCH OF EVIL (1958): Vargas, der mexikanische Staatsbeamte, will seiner Frau, die in einem einsamen Motel vor der Stadt abgestiegen ist, mitteilen, daß er später kommen wird, ein Fall halte ihn auf. Die Frau, in deren Geschäft er schließlich ein Telefon findet, ist blind, er muß die Nummer des Motels erfragen. Im Vordergrund des Bildes sieht man Vargas; dahinter, auf der Straße, wird der Unschuldige, um den es geht, zu Quinlan gebracht. Die nächste Einstellung zeigt das Zimmer Quinlans, eine kurze Gesprächssequenz. Dann erneuter Umschnitt und Szenenwechsel: die Frau Vargas', im Hotel, das Telefon klingelt.

Die formalen Voraussetzungen, die eine derartige Konstruktion hat, sind vielgestaltig und operieren auf sehr verschiedenen Ebenen formalen Wissens über Film und Kommunikation. Im einzelnen:

* Auch hier überspannt das Telefonat die kleine eingebettete Sequenz, gibt *zeitliche Ordnung*. Das Wissen um die zeitliche Ausdehnung solcher strikt formalisierten Handlungsabfolgen wie "Anfrage bei der Auskunft", "Wählen", "Warten, bis die Verbindung hergestellt ist" fließt hier ein, es müssen eher beiläufige Szenen sein, für lange Gespräche ist allein zeitlich kein Platz.

* Wenn der Ortswechsel ins Motel erfolgt, die Frau, das Telefon: diese *Bezugsgrößen* sind längst eingeführt, durch den Telefonierenden am Beginn als *Elemente seines Handelns* gesetzt. Der Zuschauer ist also nicht überrascht, weil er zumindest strukturell das im Telefonat adressierte Gegenüber schon kennt, es bildet schließlich den intentionalen Kern der ganzen Handlung des Telefonats. Zum Telefonat gehört als Implikation, daß der Adressierte am anderen Ort ist (in dem Falle des hier gegebenen Beispiels weiß man sogar,

wo Vargas' Frau sich aufhält); wäre er im Zimmer nebenan: wäre das überraschend.

* Eine Konstruktion wie die im gegebenen Beispiel setzt darauf, daß der Zuschauer weiß, daß derjenige, der durch das Telefonat gebunden ist, *nicht am Handlungsgeschehen teilhaben kann*; die eingebettete Sequenz kann also Heimliches und Verborgenes enthalten, was demjenigen, der von diesem Geschehen ausgeschlossen ist, auf keinen Fall zu Gesicht oder Gehör kommen darf. Dies ist das narrative Potential, das sich aus der Bindung, die einer, der telefoniert, eingeht, ableiten läßt.

Es dürfte deutlich sein, daß die formalen Voraussetzungen, die so lapidar erscheinende Szenen wie die hier dargestellten Szenentransitionen haben, sehr kompliziert sein können und sehr vielfältiges Bezugswissen benutzen.

2.3 Transition durch thematische und akustische Motivation

Natürlich ist nicht allein die Verbindung zweier Situationen durch das Telefonat Gelegenheit zur Transition von der einen zur anderen Örtlichkeit. Vielmehr kann auch das im Telefonat Besprochene die Brücke sein, die die beiden zu verbindenden Szenen miteinander verkettet. Hier sind wiederum sehr verschiedene Formen der Motivation möglich.

Ein Beispiel für ein *Doppeltelefonat*, das einen verdeckten Szenenübergang enthält, findet sich in Alan Rudolphs Film CHOOSE ME: Hier telefoniert Nancy, die als "Dr. Love" eine Radioshow hat, mit Zack, dem Liebhaber ihrer Vermieterin Eve, der Eve etwas ausrichten lassen will. Die Sequenz ist bis hier als simple Alternation gebaut. An einer Stelle des Dialogs sieht man dann zwar den Mann, hört aber die Stimme einer anderen Frau, die sich - in der nächsten Einstellung - als Eve herausstellt, die inkognito als Anruferin bei der Radioshow Nancys auftritt. Die Alternation bleibt weiterhin erhalten, nur ist auch Nancy nicht mehr in der Wohnung, sondern in ihrem Studio. Formal ist dieses Stück gebaut als:

ABABABAB / CA'CA'

A: Nancy, in der Wohnung

B: Zack, in seinem Auto, an einer Zelle haltend
C: Eve, in ihrem Zimmer
A': Nancy, im Radio-Studio

Interessant wird die Sequenz, wenn man berücksichtigt, daß Nancy im Telefonat mit Zack in den Duktus des Beratungs-Telefonats übergewechselt ist:

A(3): ...dann sollten Sie das Eve aber selbst sagen, das erleichtert möglicherweise vieles...
B(3): ...erleichtert vieles-? Wie meinen Sie das?
A(4): <nach kurzem Zögern:> Äh- wie alt sind Sie, Zack?
B(4): <lächelnd, mit Schmalz in der Stimme:> J'ai l'age du temps...
<Eves Stimme:> Er ist immer für einen da, verstehen Sie?
C(1): Er sieht einen an..., kann zuhören..., und ist 'n guter Liebhaber!.
A'(1): Ich bin der Ansicht, die sexuellen Qualitäten eines Mannes kommen erst an zweiter Stelle...

Die scheinbare Fortführung der Alternation und - wohl noch wichtiger - die Tonüberlappung zwischen B(4) und C(1) schafft den Anschein einer Kontinuität, die die beiden Telefonate weder thematisch noch vom Modus des Sprechens her miteinander verbindet: während Nancy über Zack zu sprechen beginnt (A<4>), spricht Eve über Mickey (B<4>-C<1>); während Zack zu flirten beginnt (also "in" einer Beziehungskommunikation agiert), spricht Eve deutlich "über" eine Beziehung. Trotz dieser Diskontinuitätssignale entsteht der Eindruck, daß man es mit der Thematisierung eines ähnlichen Problems zu tun hat, zwar von verschiedenen Sprechern in verschiedenen Lagen und Situationen artikuliert, aber durchaus zusammenhängend. Diese Verbindung von diskontinuierlichen und kontinuierlichen Momenten mag mit der Reigen-Struktur des Films zusammenhängen, als eine Art mikroskopischer Realisierung dieser Struktur: thematischer Zusammenhang trotz wechselnden Personals.

Ein anderer Typ - den man mit Karl-Dietmar Möller *thematische Progression* [12] nennen könnte - findet sich in Truffauts JULES ET JIM: Jim ruft Jules und Cathérine an, die beiden werden heiraten und nach Deutschland ziehen. Was sie nicht wissen: der Weltkrieg steht vor der Tür. Cathérine erzählt Jim, Jules habe ihr französisch Boxen beigebracht. Jim am anderen Ende, schnippisch und freundlich-ironisch (und wohl wissend, daß Jules an Cathérines Apparat mit-

hört): "Französisch-Boxen mit leichtem deutschen Akzent!" Jules ergreift sofort den Hörer und beginnt, zwischen Pathos und Empörung schwankend, zu deklamieren: "Allons Enfants de la Patrie..." Das Ende seines Vortrags ist unterbildert mit historischen Aufnahmen von Mobilmachungs-Plakaten, Zügen voller Soldaten, marschierenden Truppen. Der *voice-over*-Erzähler übernimmt, bestätigt das sozusagen unter der Hand eingeführte Thema: "Ein paar Tage danach brach der Weltkrieg aus..." (Truffaut 1980, Einst. 249-257).

Gerade dieses Beispiel zeigt, wie sich in einem Telefonat Gesprächsthemen verlagern, entwickeln und verschieben: Das Telefonat beginnt mit der Mitteilung, daß Jules und Cathérine heiraten werden; es schließt sich an eine Entschuldigung für eine nicht zustande gekommene Verabredung; usw. Am Ende dann ist die Deklamation Grund, in die folgende lange Weltkriegssequenz überzugehen. Es ist deutlich, daß die Stücke des Telefonats aus dem rein situativen Zusammenhang herausgelöst werden; man hat es nicht mehr nur mit einem Telefongespräch zwischen drei Freunden zu tun, sondern mit einem Material, an dem "Zeitgenossenschaft" gezeigt werden kann. Die besondere textfunktionelle Behandlung der entsprechenden Stücke des Telefonats macht sie zu doppelt eingebundenen Elementen des Textes - sie bleiben einerseits Stücke des abgebildeten Dialogs, bleiben Beziehungskommunikation, bleiben Anspielungen auf die Praxis der Sprecher. Aber sie erweisen sich andererseits auch als historische Stücke, die in viel weiteren Kontext verweisen, überindividuelle Strahlkraft bekommen.

Das gleiche Telefonat wird eingeleitet mit einer *akustischen Analogie*: die vorhergehende Szene endet mit einem vorbeifahrenden Radfahrer, dessen Klingeln pseudokontinuierlich in das Klingeln des Telefons übergeht. Dies ist ein artifizielles Mittel der Szenenverbindung, wie man es vor allem im Kriminalfilm verwendet - etwa, wenn Hitchcock in THE THIRTY-NINE STEPS den Schrei einer Putzfrau, die eine Leiche findet, durch den Pfiff einer Lokomotive aufnehmen und fortsetzen läßt, oder wenn Nicolas Roeg in DON'T LOOK NOW den Schrei der Mutter angesichts des toten Kindes durch einen kreischenden Bohrer, der sich in Gestein frißt, überlagert und in die neue Szene hineinwirken läßt.

Komplizierter sind solche Transitionen, die das Telefonat benutzen, um Instanzen der Erzählung ins Spiel zu bringen oder die die Zeitordnung des Erzählten mittels des Gesprächs etablieren. So kann das, was in einem Telefonat besprochen wird, als *Flashback* visualisiert werden, wobei das Telefonat der semantisch-pragmatische Rahmen ist, der nicht nur die Erzählung, sondern auch die Erzählerstimme motiviert. Ein ganz und gar ungewöhnliches Beispiel ist der folgende "Anruf in die/aus der Vergangenheit": Fast vier Minuten lang durchschrillt ein Telefonapparat die ersten Szenen von ONCE UPON A TIME IN AMERICA - es ist lange Zeit ganz unklar, welcher Apparat klingelt und aus welchem Grunde. Es beginnt ein Flashback, und es wird deutlich, daß der Telefonapparat auf einer anderen Zeitstufe der Geschichte klingelt, daß wir es mit einem "Vorstellungsbild" zu tun haben, daß der Klang subjektiviert ist. Das Klingeln endet nicht, als man dann ein buchstäbliches Telefon sieht (so daß man die Spekulation anschließen darf, ob man es hier mit einem allegorischen Telefon zu tun hat, daß das Nachdenken über die eigene Geschichte einleitet und akustisch ausdrückt). Der Übergang auf die andere Zeitebene wird durch das Telefonklingeln motiviert, die *akustische Markierung des Off Screen* - der ja in Blickmontagen häufig gefolgt wird - führt in einen Flashback hinein.

2.4 Nichtdyadische Telefonate

In der Normalform ist ein Telefonat eine Situation, die zwei Personen bindet, woraus die Möglichkeit der Alternation von zwei szenischen Bildreihen (a,b) entsteht. Szenisch sind die beiden Reihen, weil sie wiederum nicht nur als Funktionen des Telefonats eingesetzt sein müssen.

Das dyadische Moment hatten wir oben ja sogar zu den Charakteristika des Telefonierens überhaupt gerechnet. Man kann nun an der *Anzahl der Beteiligten* Manipulationen vornehmen. Denkbar ist der Fall, daß nur einer telefoniert - doch ist dies wohl eindeutig als pathologisches Phänomen, als Halluzination gekennzeichnet; ein Fall ist Robert Altmans Film IMAGES (1971), in dem eine schizophrene junge Frau immer wieder angerufen wird, im Telefon aber nur ihre eigene Stimme hört.

Der Verkehr mittels des *Anrufbeantworters* ist gegenüber dem normalen Telefonat dahingehend anders, als man es hier mit einer *nichtdialogischen* Form zu tun hat, die zwar mündlich ist, die aber im Grunde eher dem Brief ähnelt - mit der zeitlichen Spanne zwischen Rede und Gegenrede, der Unmöglichkeit, dem Sprecher unmittelbares Feedback zu geben etc. Wenn, wie in dem Fernsehserial ROCKFORD [13], der Auftrag per Anrufbeantworter erteilt wird, indiziert dies sicherlich um so deutlicher die Anonymität der Beziehungen zwischen dem Detektiv und seinem Auftraggeber.

Für die Erzählung wird der Anrufbeantworter dann interessant, wenn einer, für den der aufgesprochene Text eigentlich nicht bestimmt war, durch das Abhören des Bandes zur Kenntnis von Informationen gelangt, die er gegen den Anrufenden (oder den Angerufenen) wenden kann. Ein solcher Fall ist Q AND A (1990, Sidney Lumet), in dem der Mörder-Polizist bei der schwulen transvestitischen "Freundin" eines Kronzeugen den geheimen Aufenthaltsort des Zeugen ausfindig macht und den Mann tatsächlich auch umbringt.

Es ist schnell deutlich, daß die Kombinierbarkeit von Szenen sehr viel höher wird, wenn *mehr als zwei Personen* am Telefonat beteiligt sind. T* kann, wenn drei beteiligt sind, folgende Übergänge (bzw. Insertionen) möglich machen:

- (5) A T* A (Insertion)
- (6) A T* B
- (7) A T* C

Wenn man allein das Mittel der Alternation auf drei Basen einmal durchspielt, kann man eine unübersehbare Fülle von Kombinationen herstellen.

Es geht hier also nicht um das zumindest tendenzielle Re-Realisieren des Telefonats mit Hilfe von Bildtelefonen, Bildwänden, 3-D-Laser-Telekommunikationsapparaten und ähnlicher Geräte, die die Science Fiction-Filme füllen, sondern um Telefonate, deren Beteiligte in mindest drei unterschiedlichen Szenen lokalisiert sind. Ein denkbarer (allerdings wohl recht seltener) Fall ist die Konferenzschaltung, die in manchen Mafia-Filmen, in Filmen über die Welt des Großkapitals etc. Sinn machen kann. Für den normalen Spiel-

film ist das Telefonat mit mehr als zwei Beteiligten dann interessant, wenn mindest einer der Beteiligten *heimlich* mithört. Dazu wurde an anderer Stelle aber ja schon einiges gesagt.

3. Dramaturgische und narrative Aspekte

Man kann die Analyse des filmischen Telefonats vor allem als eine Soziologie der abgebildeten Kommunikation betreiben. Man untersucht dann Regeln und Voraussetzungen, Ritualisierungen und interpersonelle Funktionen des Telefonierens, Konzepte des interpersonellen Verkehrs und dergleichen mehr. Es dürfte aber deutlich sein, daß das Telefonieren wiederum in textuellen, insbesondere narrativen Funktionen steht, also dazu dient, die Geschichte voranzubringen und zu artikulieren. Natürlich ist damit immer auch verbunden die Charakterisierung der Personen der Handlung und der Konstellation ihrer Beziehungen, das ist häufig der primäre Funktionskreis von Telefonaten. Aber sie stehen eben auch im Dienste der Handlung (des *plots*), der Spannung (des *suspense*) und der Informationsführung. Die kommunikationssoziologische Untersuchung erfaßt nur einen Aspekt des filmischen Telefonats: im folgenden soll es um einige der textuellen Funktionen gehen, in denen es auftritt.

Unter Umständen werden mit dem Telefon(ieren) sogar fundamentale (oder vielleicht besser: zentrale) textuelle Funktionen wie z.B. die *Exposition der Charaktere* vollzogen. Ein Beispiel ist die Verfilmung des Vicki Baum-Romans GRANDHOTEL aus dem Jahre 1932. Der Film beginnt mit einem *top-shot* auf die Telefonistinnen in der Telefonzentrale des großen Berliner Hotels; man hört deren Stimmengewirr. Die folgenden zwölf Einstellungen führen die Protagonisten des Films ein, der ihre Geschichte gleichzeitig in vier oder fünf Erzählsträngen verfolgt:

#1/ Der Portier Senf telefoniert mit der Klinik, in der seine Frau auf die Geburt ihres Kindes wartet; er ist unruhig und ängstlich.

#2/ Kringelein, der todkranke Buchhalter, telefoniert mit einem Freund; er hat erfahren, daß er bald sterben wird - und er will auf keinen Fall nach Fredersdorf zurückkommen.

#3/ Sein alter Chef, der Generaldirektor Preysing, telefoniert mit seiner Frau und seinem Schwiegervater: ein entscheidender Vertrag mit einem Konzern aus Manchester ist immer noch nicht unterzeichnet; wenn es nicht dazu kommen sollte, wird die Lage des Preysing-Konzerns verzweifelt sein.

#4/ Dasselbe, etwas näher.

#5/ Suzette, die Zofe von Madame Grusinskaja, der berühmten Tänzerin, sagt die Vorstellung am Abend ab - die Grusinskaja ist krank und kann nicht auftreten.

#6/ Baron Geiger fordert dringend Geld ein, sonst könne er sich nicht mehr halten; aber der Plan sei vorbereitet (er ist Hotteldieb, wie man später erfährt, und die Grusinskaja ist sein Opfer).

#7/ Wie #2. Wieder Kringelein. Er will all sein Geld verprasen.

#8/ Wie #1. Senf.

#9/ Wie #3. Preysing.

#10/ Wie #5. Suzette.

#11/ Wie #6. Baron Geiger.

#12/ Wie #7. Kringelein.

Danach beginnt die eigentliche Handlung. Alle Aufnahmen zeigen die Telefonierenden vom Apparat aus gesehen in Telefonzellen gegenüber der Rezeption des Hotels; sie sind also proxemisch auf die Kamera hin orientiert, der öffentliche Raum der Hotelhalle liegt hinter ihnen. Diese Organisation des Raums korrespondiert mit der Modalität ihrer Gespräche: sie geben hier Intimes kund, zeigen, welche Motive und Interessen "unter" dem kontrollierten Verhalten wirken, das sie an der Öffentlichkeit zeigen. Diese sehr ökonomische Art der Exposition macht es darum möglich, von vornherein das Verhalten der Protagonisten des Films "doppelt" interpretierbar zu machen, auch auf diesen in der Einleitung bekundeten geheimen Unterboden ihres Verhaltens zu beziehen. -- Die dramaturgische Sonderrolle des Telefons wird später noch einmal aufgegriffen, als der erste Tag beendet ist: der nächste Morgen wird eröffnet mit einem *top-shot* ähnlich dem, der den Film eröffnet hat; aus den Gesprächsfetzen der Telefonistinnen können die Protagonisten nacheinander identifiziert werden. Auch dies eine Form der dramaturgischen Engführung, die es möglich macht, die verschiedenen Erzählungen, die der Film enthält, sozusagen "auf einen Blick" noch einmal vorzuführen.

Ein anderes Beispiel, das Telefon in einer anderen dramaturgischen Strategie: In Paul Mazurskys Komödie *SCENES FROM A MALL* (1991) spielt Woody Allen den Agenten eines jugendlichen Tennis-Spielers, den er an eine Sportbekleidungsfirma als Werbeträger zu vermitteln versucht. Das Geschäft kann schließlich abgeschlossen werden, nach diversen Verhandlungen - die allesamt telefonisch erledigt werden. Allen spielt jemanden, der *gleichzeitig* privatlebt und Geschäfte führt; es gibt keine Trennung der Lebenssphären, Arbeit und Freizeit sind "ineinandergewoben". Das Telefon macht's möglich. Auch Allens Frau (Bette Middler), die Psychiaterin ist, übt beiläufig ihren Beruf aus, ist über den "Piepser" auch für Notfälle anrufbar. In Levinsons *RAIN MAN* (1988) hält sich der eine der beiden Protagonisten telefonisch auf dem Laufenden, wie es um seine Geschäfte in der fernen Heimat steht; weil es schlecht um sie steht und er dennoch bleibt: das unterstreicht die Bedeutung des Bleibens. Man muß erst den Konflikt verschiedener Ziele ausbreiten, um die inneren Bedeutungen einer Entscheidung verstehbar und einsehbar zu machen - eine einfache, universelle und effektive dramaturgische Regel!

Ein solcher Umgang mit dem Telefon wie in *SCENES FROM A MALL* eröffnet die dramaturgische Möglichkeit, Teile der Handlung nur noch via Telefonat zu präsentieren; Parallelhandlungen können so ausgelagert werden, ohne daß sie deshalb in den Hintergrund träten. Im genannten Falle ist die Auslagerung der Geschäfte des Protagonisten in mehrererlei Hinsicht *informativ* (und es geht bei der dramaturgischen Ausarbeitung ja genau darum, die verwendeten Elemente der Darstellung so informationshaltig wie möglich zu machen): Die Geschäfte, die so hintergründig bleiben, sind "immer-präsent"; eine Trennung von Berufs- und Privatleben ist weitgehend außer Kraft; es geht nicht um Handarbeit, sondern um die Organisation und Teilhabe an der symbolischen Produktion (hier: Tennissport und -werbung) und am symbolischen Austausch der Gesellschaft (hier: therapeutische Gespräche). Die Protagonisten "arbeiten" in spätkapitalistischem Produktionszusammenhang, sind dem Konsumismus verpflichtet, Mitglieder einer informationellen Oberschicht: alles dies ablesbar aus dem strategischen, dramaturgisch kontrollierten Einsatz des Telefons [14].

Die indirekte Präsenz eines zweiten Handlungsraums muß aber nicht nur und ausschließlich zur Charakterisierung der Protagonisten dienen, sondern kann auch aus der Erzählung heraus begründet sein und dann als dramaturgisches Mittel *situativ* genutzt werden: In *UNHOLY PARTNERS* (1941, Mervin LeRoy) soll der Zeitungsredakteur dazu erpreßt werden, seine Zeitung an den Gangster abzugeben - man hat einen jungen Kollegen des Reporters entführt, und man wird anrufen, um vom Gangsterboß zu erfahren, ob der Junge erschossen oder freigelassen werden soll. Wenn das Telefon während des Streites zwischen Reporter und Gangster zu läuten beginnt, verändert sich die Situation gleich in mehrererlei Hinsicht: zum einen ist die ausgesprochene Drohung nun akustisch repräsentiert; die Parallelsituation, in der das Opfer der Entführung festgehalten wird, wird "präsentisch", was natürlich eine Dramatisierung der Gesamt-Szene bewirkt; zum anderen gerät die Situation unter zeitlichen Druck (was wohl mit der Alltagsregel zu begründen ist, daß man an's Telefon zu gehen hat, wenn's läutet); die implizite Beschleunigung des Geschehens bewirkt wiederum Spannungssteigerung. -- Tatsächlich dient das Telefonat als abschließende Klammer, die Erpressungsfalle, in der der Protagonist steckte, wird telefonisch aufgehoben: Im Handgemenge stirbt der Gangster, und sein Leibwächter gibt - mit vorgehaltener Pistole - durch, daß alles in Ordnung sei und man den Jungen laufen lassen könne.

Es kommt aber darauf an, welches dramaturgische Ziel man verfolgt - weil es eben immer darauf ankommt, was man sagen will und in welchem Tonfall man das tun will. Mit einer politischen *Topographie* ist das Telefonieren in *VIVA MARIA!* (Louis Malle, 1965) verbunden: als die beiden Marias schließlich an der Spitze der Revolutionsarmeen gegen die Hauptstadt marschieren, wird der Regent - ein lächerlicher uniformierter Winzling - zweimal per Telefon von der Revolution außerhalb des Regierungspalastes informiert: beim erstenmal erfährt er, daß die beiden Frauen gegen ihn marschieren (und er weiß nicht, ob er entsetzt oder entzückt sein soll), beim zweitenmal, daß die beiden Marias sein Reiterdenkmal gesprengt hätten (und er ist entsetzt: es geht um's Ganze...). Es sind mehrere verschiedene Bedeutungsaspekte, die den Eindruck von Lächerlichkeit produzieren, der schließlich dem Regime der Viva-Maria!-Welt attestiert wird:

die Unangemessenheit der Reaktionen des Regenten; die strikte räumliche Trennung der Sphäre des Volks und der Sphäre der Herrschenden, die nur durch das Telefon in einer unsicheren Verbindung steht; wenn schließlich die Folterkeller der Kirchlichen zwar nur noch marodes Werkzeug bergen, aber an das Telefonnetz des Palastes angeschlossen sind: dann wird in all diesen Unstimmigkeiten, Unzeitgemäßheiten und Widersprüchen das abzusetzende Regime als schlechtes Regime einer Operetten-Welt gekennzeichnet (auch wenn der militärisch-kirchliche Komplex, den es bildet, durchaus aktuelle Lesarten möglich hält).

Ein anderer Funktionskreis, der sowohl von dramaturgischem wie von narrativem Interesse ist, ist in allen Filmen gegeben, die eine "zweite Wirklichkeit" (der Geister, der Untoten, der Engel, der Zombies oder wessen auch immer) behaupten, zu der telefonischer Kontakt möglich ist - für wenige, an ausgewählten Telefonen, in vielleicht nur einem Telefonat. Einige Beispiele für derartige *Telefonate mit imaginären Partnern* [15]:

* In JOEY (BRD 1984/85, Roland Emmerich) benutzt ein neunjähriger Junge seine telekinetischen Fähigkeiten, um telefonischen Kontakt zu seinem verstorbenen Vater herzustellen (das erkennbare Vorbild dieses Exposees ist POLTERGEIST II). Wenn der Anruf ins Jenseits wieder erfolgen soll, beginnt ein Kindertelefon zu klingeln und von innen heraus zu glühen - Anomalien, die im Horrorfilm durchaus möglich sind. Der Junge flüchtet sich dann mit dem Telefon unter die Bettdecke, lange mit dem Vater redend, als wollte er sich vor Entdeckung schützen oder als wollte er die Intimität des Gesprächs für sich selbst noch unterstreichen. Man kann dieses Verhalten wohl als ein aus der Trauer entstandenes halluzinatorisches Spiel ansehen - wenn auch der Film natürlich dem ganzen fantastische Realistik zuzuschreiben versucht. Interessant an der Konstellation erscheint die Tatsache, daß mit dem kommunikativen Medium des Telefons der Tod - d.i. die körperliche Abwesenheit - des Vaters übergangen werden kann und das Gespräch als ein "rein geistiger Kontakt" möglich erscheint. -- Eine böse Puppe versucht, den Kontakt des Jungen zu seinem Vater zu unterbinden...

* In Robert Englands 976-EVIL (1988) kann man per Telefon Kontakt zum Bösen aufnehmen. Der Protagonist wird zum Teilnehmer einer schwarzen Tele-

fongemeinde, als er die auf einem Werbezettel "For Your Horrorscope" angegebene Rufnummer "976-EVIL" wählt. Zum einen ist im folgenden das Telefon als eine Inkarnation der bösen und kriminellen Kräfte im Protagonisten angelegt, zum anderen als informationelle Verbindung zum Bösen selbst, das schließlich auch die Mutation des schwächeren, nicht-machistischen Cousins des Helden in ein mordendes, mit telepathischen Kräften begabtes Monstrum verursacht. Und gleich zu Beginn des Films wird gezeigt, daß das Telefon auch zerstörerische Energien transportieren kann - der Mann, der zum klingelnden Apparat greift, geht in Flammen auf.

* Ein anderer Fall ist die "Imaginarisierung" des Anrufers, die in der Telefon-Episode von Bava's I TRE VOLTII DELLA PAURA betrieben wird: Zunächst droht ein anonymes Anrufer der Protagonistin ihr baldiges Ende an; nachdem sich herausgestellt hat, wer der Anrufer war, und nachdem er von der Heldin erstochen wurde, klingelt das Telefon - der Tote informiert sie, daß er sie von nun an bis in die Ewigkeit peinigen werde [16].

Das Telefon wird in diesen Filmen zum Platzhalter der Verbindung von Menschen der "normalen Welt" zu den "Kräften der Finsternis" - eine Lesart der kommunikativen Konstellation des Telefonats, die sich unmittelbar aus der grundlegenden Doppelsituation von "Hier und Anderswo" ableiten läßt. Diese Beispiele zeigen mit großer Deutlichkeit, wie formale Aspekte des Telefonierens kombiniert werden mit der rein symbolischen Gliederung der Welt in den phantastischen Genres: gerade weil das Telefonat eine so abstrakte kommunikative Situation etabliert, kann es auch zum Spielmaterial für nicht-realistische Deutungen werden.

3.1 Relevanz

Die dramaturgische Bedeutung des Telefonierens ist um so höher, je größere Wichtigkeit einem Telefonat beigemessen wird. "Wichtigkeit" resultiert aus der *Relevanz*, die einem Telefonat in einem gewissen Kontext zugewiesen ist. In der Regel ist der Kontext, in dem "Wichtigkeit" produziert ist, einer, in dem institutionelle Beziehungen von Personen auch einen Fokus für die (subjektiven) Bedeutungen kommunikativer Zuwendungen konstituieren. In Stones WALL

STREET ist der telefonische Kontakt zu dem als unerreichbar geltenden Finanzmagnaten von vornherein hochsignifikant und bringt die ganze Geschichte in Gang. Und wenn Buster Keaton in THE CAMERA-MAN einen Telefonanruf seiner Favoritin erwartet und mehrfach wie von der Tarantel gestochen die Treppen in seinem Mietshaus hinauf- und hinunterrennt, um an das Telefon zu gelangen: dann indiziert diese Aktion mit Überdeutlichkeit, welche Bedeutung Keaton dem Anruf beimißt.

Besondere Bedeutung hat - natürlich - das sogenannte "rote Telefon" (in Aldrichs TWILIGHT'S LAST GLAMING <1976> und in Badhams WAR GAMES <1982> ist es gelb) - die Leitung, die Weißes Haus und Kreml angeblich verbindet, trotz Kalten Krieges, Koreas und Mauerbaus. Die Leitung, die angeblich nur dann, wenn die Menschheit in höchster Gefahr, benutzt werden darf: sie wird natürlich auch in den Filmen, in denen die Menschheit in Gefahr gerät, ins Spiel gebracht. Weil sie von vornherein als relevant und einzigartig markiert ist, so daß diese Charakteristik übertragen werden kann auf den jeweiligen Kontext.

Der Wichtigkeit eines Telefonats korrespondiert häufig, daß der Durchführung des Gesprächs *Hindernisse* im Wege stehen. Dramaturgisch ist dies eine der klassischen Spannungskonstellationen: der Zuschauer weiß um die Bedeutung des Telefonats, und er sieht, wie schwer es ist, es durchzuführen.

Dazu wieder einige Beispiele:

* Vom Umbau einer Schreibmaschine in einen Fernschreiberterminal (in SPECIAL POLICE) war ja schon die Rede - da ist einer gefangen, in größter Gefahr, der dennoch die Ruhe bewahrt und sich auf seine technische Pfiffigkeit besinnt.

* Ein anderer, typischer Fall findet sich in John Badhams WAR GAMES: der Junge ist von einem Lastwagen mitgenommen worden. Er steigt auf einem Platz aus; mitten auf dem staubigen Platz steht eine einzelne Telefonzelle. Der Junge will Telefonnummer und Anschrift des Professors erfragen, der vielleicht noch helfen kann, bevor der den Weltkrieg simulierende Großrechner tatsächlich die Raketen startet - und stellt fest, daß er kein Kleingeld hat. Die narrative Relevanz des Gesprächs, das der Junge führen will, ist herausgearbeitet; ihm steht nun aber das schon genannte Hinder-

nis entgegen. Ein solches Problem erfordert Alltagstugenden, die Problemlösung erwächst oft aus einer Mischung von technischer Kenntnis und Improvisation. So auch hier die Lösung überraschend, aber auch in Übereinstimmung mit der Charakterisierung des Jungen als eines technisch versierten 'Pfiffikus': mit Hilfe einer Lasche, wie man sie nach dem Aufreißen von Weißblechdosen meist wegwirft, schließt er den Apparat kurz und kann die Auskunft anrufen. Nun das zweite Hindernis: der Professor ist nicht im Telefonverzeichnis nachgewiesen...

* Fehlendes Kleingeld ist auch in Kubricks DR. STRANGELOVE ein banales Hindernis, das sich dem Telefonat mit dem Präsidenten entgegenstellt. Ein Coca-Cola-Automat muß schließlich aufgeschossen werden, um Münzen für die Telefonzelle zu erlangen.

* Im extremsten Fall kann sich ein ganzer Film mit dieser Grundsituation beschäftigen. CHICAGO CALLING (1951) ist ein - neorealistisch anmutender - Film über einen heruntergekommenen, trunksüchtigen Mann, der auf einen Anruf seiner Familie wartet, die in einen Autounfall verwickelt wurde. Weil er nun aber die Rechnung nicht bezahlen konnte, ist ihm der Apparat gesperrt worden. Der Film erzählt von seinen Bemühungen, den Apparat wieder frei zu bekommen oder Geld zu beschaffen.

Die Erzeugung von Spannung, das zeigen diese Beispiele deutlich, setzt eine Simulation der Zuschauerreaktionen voraus. Die Inszenierung muß gegen die Erwartungen arbeiten, das scheint eine zentrale Strategie zu sein. Auch das *Ausbleiben eines Telefonats* bildet darum häufig einen dramatischen Fokus. In Don Siegels JINXED (1982) versucht der Mann noch, seine Geliebte telefonisch vom Mord an ihrem Ehemann abzuhalten: doch das Telefon, das vor der Stadt an einem Masten hängt, klingelt ins Nichts; das Geschehen ist nicht mehr aufzuhalten (und entwickelt sich dennoch ganz anders als erwartet). In Landis' AMERICAN WEREWOLF schrillt das Telefon vergeblich in der Wohnung der Krankenschwester, und der Verdacht erhärtet sich, daß der junge Amerikaner zum Werwolf konvertiert sei. THE WOMAN OF THE YEAR (1942, George Stevens) enthält mehrere Blicke auf schweigende Telefone: das Paar, von dem der Film erzählt, hat Streit, und beide hoffen gegenseitig, daß der andere anrufen wird - allerdings will keiner den ersten Schritt zur Versöhnung tun. In Billy Wilders THE

LOST WEEKEND (1945) schrillt das Telefon vergeblich, der Trinker ahnt, daß die Freundin ihn anrufen will, und er ist nicht dazu in der Lage, dieses Gespräch zu führen. Die Lage spitzt sich immer weiter zu, und das Gesprächs- und Hilfsangebot, das im Klingeln des Telefons symbolisiert ist, trägt sicher seinen Teil dazu bei, daß die Angespanntheit steigt.

Telefonate können natürlich auch Teil von *suspense-Konstruktionen* sein. Ein Beispiel ist SORRY, WRONG NUMBER: Der Ehemann ruft seine Frau an, er will sie ablenken, damit der Mörder, der schon im Treppenhaus ist, ungehindert in die Wohnung eindringen kann. Plötzlich versteht der Mann, daß der Mordauftrag, den er gegeben hat, ganz unnütz ist - er dreht sich um, im veränderten Licht erkennt man die Schweißperlen auf seinem Gesicht. Den Mörder zurückrufen: kann er nicht mehr. Darauf wird Klaus-Peter Koch unten aber ausführlicher eingehen.

3.2 Abhängigkeit

Schon diese Überlegungen zu den dramaturgischen Nutzungen des Telefons gehen davon aus, daß dem Telefon *keine eigene narrative Potenz* zugeschrieben werden sollte. Im folgenden geht es um einige der narrativen Verstrickungen, in denen das Telefon auftritt; von einigen Motiven, die mit dem Telefonieren realisiert werden können, war ja oben schon die Rede. Es sollte vorausgeschickt sein, daß ich "Erzählung" in einem formal-grammatischen Sinne verstehe, als Bauprinzip eines Typs von Texten, und nicht als die Tätigkeit des "Erzählens" - das würde eine andere Analyse nötig machen. Eine "Erzählung" in dem hier unterlegten Sinn ist ein abgeschlossene, aus einzelnen Teilhandlungen zusammengesetzte Kette von Handlungen (die man mit Vladimir Propp "Funktionen" nennen könnte). Die Teilhandlungen sind abstrakt, kausal miteinander verknüpft und eröffnen Rollenbeziehungen zwischen Prot- und Antagonisten. Zumindest dem Anspruch nach ist die "Erzählung" intermediär, könnte also sowohl als Film wie als Roman oder auch als Comic-Strip realisiert werden [17].

Für die Analyse der narrativen Funktionen des Telefon(ierens) ist diese Vorannahme von großer Bedeutung. Schon das Beispiel der Exposition von GRAND-

HOTEL zeigt, daß das Telefonat *in ganz unterschiedlichen textuellen und dramaturgischen Funktionen* verwendet werden kann. Die Unabhängigkeit der formalen textuellen Funktionselemente und der dramatischen und theatralischen Mittel, in denen die Erzählung tatsächlich vorgetragen wird, gilt natürlich auch für die narrative Organisation der Fabel selbst: das Telefonat ist kein eigenständiges Motiv, sondern *realisiert verschiedene narrative Motive*. Wenn auf einer Verfolgungsjagd z.B. jemand bei der Polizei anruft, um sie um Hilfe zu bitten: dann heißt die narrativ wirksame Handlung "Hilfe-holen" und nicht "Telefonieren". In gleicher Weise können Warnungen und Versprechungen, Prophezeiungen und anderes mehr geäußert oder übermittelt werden - im Grunde alle narrativen Funktionen, die etwas mit dem informationellen Verkehr der Protagonisten zu tun haben. Es gibt eine gewisse Affinität des Telefons zu derartigen Handlungen, das liegt sowieso nahe, und es verwundert nicht, daß manche Funktionen ausgesprochen eng auf die kommunikative Konstellation des Telefonats zugeschnitten erscheinen (im Appendix dieses Artikels werde ich einige Überlegungen zum narrativen Motivkomplex "Belauschen/Abhören" anstellen).

Zwei verschiedene Aspekte der Beziehung zwischen narrativ wirksamer Handlung ("Funktion") und Telefonat sind hier nun zu unterscheiden:

* Man hat es einerseits mit dem Verhältnis der *Realisierung* zu tun - das Telefonat "realisiert" ein narrativ wirksames Motiv (man schwört jemandem Rache / man holt Hilfe / man beauftragt den Killer / usw., indem man telefoniert).

* Oder man hat es andererseits mit einer ganz praktischen Einbindung des Telefonierens in eine Handlung, die ein narratives Motiv realisiert, zu tun; in diesem Fall ist das Telefonieren ein *Mittel*, das narrative Konsequenzen zeigt. In Griffiths schon erwähntem Film A WOMAN SCORNE (1911) wird ein Arzt mittels eines Telefonats "in die Falle gelockt" - zwei Gangster bestellen ihn in ihre Wohnung; dort überwältigen, fesseln und knebeln sie ihn; erst danach wollen sie das Geld aus seinem Haus stehlen. Hier ist das Telefonat der Gangster das oben genannte Mittel, mit dem das narrativ eigentlich effektive Ziel (der Arzt verläßt sein Haus und wird an anderem Ort überfallen) erreicht wird.

Die Grenzen zwischen den beiden Aspekten sind natürlich fließend und zudem abhängig von der jeweiligen Analyse. Macht man - in obigem Beispiel - die "Auflösung" der Erzählung fein genug, so "realisiert" das Telefonat natürlich eine Teilhandlung des "Falle-Stellens" - und zeigt sich so *als Mittel und Realisierung gleichermaßen*. Unter beiden Gesichtspunkten ist das Telefonat *indirekt* auf den Gang der Erzählung bezogen. Sein Funktionswert muß aus dem *Kontext* herausgelesen werden. Der "*narrative Wert*" eines Telefonats ist ihm selbst nicht abzulesen, sondern entsteht durch den Stellenwert in der Erzählung, muß ihm zugewiesen werden. An diesem Punkt hängt die dramatisch-dramaturgische Devise von der "Relevanz" mit dem "narrativen Wert" von Handlungen zusammen.

Die Kontextabhängigkeit der narrativen Funktionen von Telefonaten macht es unmöglich, vorherzusagen, welche Funktionen von einem Telefonat übernommen werden können. Manches ist konventionalisiert - der Erpresser meldet sich mit verstellter Stimme am Telefon; anderes dagegen wird erst im jeweiligen Text installiert (wenn die Frau, die den Mann aufhalten will, mit ihm zu flirten beginnt und unter der Hand - als seine "Sekretärin" getarnt - den gebuchten Flug abbestellt [18]).

Die Instrumentalisierung des Telefons für die Zwecke der Erzählung kann ganz unterschiedliche Eigenschaften, konventionelle Gebrauchsweisen und Verwendungskontexte von Apparat und Mittel um- und erfassen. Es fällt schwer, einen Katalog der Möglichkeiten aufzustellen. In einer heuristischen Übersicht könnte man drei Typen unterscheiden:

(1) *Das Telefon als materieller Gegenstand*: In diesen Fällen wird das kommunikative Potential des Telefons völlig vernachlässigt, der Apparat als Gegenstand der äußeren Welt genommen und in Handlungen integriert, die meist nicht dem kommunikativen Verkehr dienen.

* In DETOUR wird die Protagonistin mit der Schnur des Telefons erdrosselt.

* In Fullers UNDERWORLD USA wird jemand mit einem Telefonapparat erschlagen.

* In UNA VOCE UMANA erdrosselt sich die verzweifelte Protagonistin am Ende eines 45minütigen Telefongesprächs mit dem Mann, der sie verlassen hat, selbst mit der Telefonschnur.

* In BELLS macht sich ein psychopathischer Mörder die Leitfähigkeit des Telefonsystems zunutze - er tötet Menschen durch Stromschläge per Telefon, um sich für ein erlittenes Unrecht zu rächen.

Rein gegenständlich kann auch eine Telefonzelle genutzt werden, auch wenn dieses selten ist. Zwei ganz und gar verschiedene Fälle:

* Nicht nur "Gefahr!" ist mit Telefonzellen assoziiert - sie kann auch Schutz bieten in höchster Gefahr; so rettet sich die Protagonistin in Stanley Donens CHA-RADE in der Pariser Métro aus höchster Gefahr in eine Telefonzelle.

* Das Spektrum der Nutzungen filmischer Telefonzellen ist weit. Denn daß jemand in eine Telefonzelle mitgenommen wird, damit er nicht wegläuft, die Zelle also quasi als Gefängnis genutzt wird; und daß der Gefangene dann auch noch in der Zelle einen Furz läßt (wie in RAIN MAN von Barry Levinson, 1988): das ist eine seltene und skurrile Nutzung gewisser Eigenschaften der Telefonzelle.

(2) *Das Telefon als Ware*: Hier geht es vor allem um die Nutzung von Telefonapparaten in den Bezugsgrößen der *Statuskommunikation*. Dieser Funktionskreis ist für die Narration oft nur ganz nebensächlich, dient eher der Charakterisierung der Personen als der Beförderung der Geschichte. Gleichwohl ist die Warenform des Telefons Ausgangspunkt für einen seiner kommunikativen Gebrauchsaspekte.

* Wenn in der italienischen Filmgeschichte ein ganzes Genre als "Weißes Telefon-Komödie" [19] bezeichnet wird - weil die Handlung immer in gehobener Mittelschicht angesiedelt ist, zu deren Salon-Ausstattung ein stereotyp weißes Telefon gehört -, dann ist dies sicherlich nicht nur ein Indiz für die Verbreitungsgeschichte des Telefons, sondern auch für seine ursprüngliche Kraft, Klassenzugehörigkeiten anzeigen zu können.

* Die Wohnungen von Gangstern sind oft modernistisch eingerichtet, und in diesem Ambiente werden auch Telefonapparate im Art-Déco-Stil eingesetzt, die von den *candlestick*-Telefonen ihres Umfeldes schrill kontrastieren (vgl. dazu Robert Müllers Überlegungen unten).

* Es ist noch zu leisten, über die Filmgeschichte hinweg die stilistischen Veränderungen der Telefonapparate zu beschreiben und in Filmen solche Stellen zu sammeln, an denen über "Modernität" und "Preis", über "Fortschritt" und "Schönheit" des Apparats gehandelt wird.

(3) *Das Telefon als Kommunikationsmittel*: In diesem Instrumentalisierungstyp ist das Telefon technisches Mittel, technische Voraussetzung für das Telefonat; das Telefonat ist von narrativer Bedeutung - da werden Drohungen ausgesprochen, Intrigen gesponnen, da wird abgehört, werden falsche Telefonzentralen vorgespiegelt, wird Hilfe herbeitelefoniert usw. Für die Erzählung ist dieser Typ der wichtigste, von ihm war hier ja auch meist die Rede. Manchmal ist das Telefonieren jedoch auch hier nur Teil der Ausführung von Handlungen und trägt dann keine eigene narrative Qualität.

Das Telefon ist in diesem Verständnis von "Erzählung" eingebunden in die Realisierung der narrativen Struktur. Dabei kann die "*Höhe*" der Realisierung sehr unterschiedlich sein: Das Telefonat kann ganze Erzählfunktionen realisieren (wie Warnungen, Drohungen oder Prophezeiungen), kann aber auch wiederum nur Teile einer Funktion instantiieren. Wenn also jemand in einer Stadt ankommt und telefonisch seine Ankunft mitteilt, ist das ganze als narrative Funktion "Ankunft" aufzufassen, das Telefonat nur als Teil davon.

Die narratologische Beschreibung des Filmtelefons kann aus allen diesen Gründen nicht erschöpfend sein; man kann nur die Strategien und Verfahren untersuchen, mit denen das Telefonat in die Artikulation der Erzählung einbezogen wird. Man kann dem Telefon nicht ansehen, zu was es in Erzählungen alles taugen kann. Ihm wohnen keine narrativen Funktionen inne, und schon gar nicht bildet es per se narrative Relevanz aus. Es kommt eben auf den Kontext an, hatte es oben heißen, ob ein Telefonat die Geschichte voranbringt oder nicht. Wenn sich der Protagonist ein Taxi bestellt, ist das nicht von vornherein von narrativer Relevanz; wenn er damit aber seinen Mörder ruft, der sich als Taxifahrer verkleidet hat - dann bekommt das Telefonat eine andere Bedeutung, eine andere "narrative Höhe".

Alle diese Überlegungen laufen darauf hinaus, das Telefon bzw. das Telefonieren gegenüber der Struktur der

Erzählung in dienende und abhängige Funktion zu setzen. Die Funktionalisierung des Telefons kann auf allen Ebenen der Narration ansetzen, angepaßt auf die besonderen Umweltbedingungen, situativen und personalen Gegebenheiten, historische Besonderheiten der abgebildeten Welt. Dies hat zur Folge, daß es sinnlos ist, einen Katalog der narrativen Aspekte des filmischen Telefonats zusammenzustellen - er ist weder abgeschlossen noch abschließbar, und das ganze Unternehmen würde gegen die *Produktivität*, die dem Realisierungs- und Mittelverhältnis innewohnt, verstoßen [20].

Appendix: "Belauschen"

Zu den narrativen Grundfunktionen gehört die Handlung des *Belauschens*. Dazu - zum Abhören, zum zufälligen Belauschen usw. - wurde ja schon einiges dargestellt; hier also nur die Grundüberlegung.

"Belauschen" heißt, reduziert und auf den Kern gebracht, daß sich jemand Informationen verschafft oder sonstwie an sie gelangt, die er normalerweise nicht haben sollte. In der Regel sind dies Informationen über Intrigen und Pläne, über Absprachen und Geheimvereinbarungen - informationelle Dinge also, die von narrativ höchster Bedeutung sind.

Die *narrative Funktion des Belauschens* ist kein spezifischer erzählerischer Rahmen des Filmtelefonats, das dürfte deutlich sein. Vielmehr ist das Telefonieren nur eine ihrer Realisierungen. Narrativ steht das Motiv des "Belauschens" in engem Kontakt mit der *Motivfamilie des "gefährdeten Zeugen"*, und ihm korrespondiert meist die Vorstellung einer informationell geschlossenen Gemeinschaft, in die jemand unberechtigtweise Einblick genommen hat. Auch dies ist keine spezifische narrative Funktion des Telefonierens. Dennoch sei hier eine Reihe von Bemerkungen gestattet [21].

Sei es, daß der Lauscher von Intrigen erfährt, die gegen ihn selbst gesponnen werden, sei es, daß er zum *Zeugen* von Dingen wird, von denen er (und oft auch: die Öffentlichkeit) besser nichts wüßte: Der Zeuge ist je nach den besonderen Bedingungen oft ein gefährdetes Individuum, einer, der verfolgt und sogar mit dem Tode bedroht wird. Eine Intrige, die öffentlich ge-

macht wird - und jeder Zeuge könnte das verursachen -, ist eine fehlgeschlagene Intrige. Zeugen müssen also beseitigt oder stillgestellt werden, will man die Intrige geheimhalten und ausführen. Das ist der tiefere Grund des Handelns der Bösen, der Intriganten.

Gelangt jemand in *Informationsbesitz*, ist dies ein erstklassiger narrativer Vorwurf; der Protagonist verstrickt sich so (quasi "unschuldig" und "unwillentlich") in ein Netz, das er oft nicht mehr überschauen kann. Er wird zum Teil einer Intrige, die er nicht inszeniert hat. Dies kann wiederum das Thema der Erzählung werden...

"Informationsbesitz" als narratives Motiv ist natürlich nicht an das Telefon als Quelle der Information gebunden - das Telefon steht hier in einer Reihe mit Augenzeugenschaft, schriftlichen Dokumenten und dergleichen mehr.

"Belauschen" kann *intentional* sein oder nicht. Liegt keine Lausch-Intention vor, hat man es in der Regel mit "zufälliger Kenntnisnahme" zu tun, sei es, daß der Lauscher einem Gespräch zuhört, daß er einen Zettel findet, der nicht für ihn bestimmt ist, sei es, daß er an einem Ort ist, an dem ihn keiner vermutete o.ä. Wird willentlich belauscht, ist zu unterscheiden zwischen demjenigen, der tatsächlich belauscht und abhört, um an geheime Informationen zu gelangen, und demjenigen, der als eine Art "akustischen Voyeurs" zwar bewußter und willentlicher Lauscher ist, aber eher zufällig auch gefährliche Informationen erhascht (ich hatte diesen Typ an anderer Stelle "*Ecouteur*" genannt, ihn so dem "Voyeur" an die Seite gesellend). Da das Lauschen auf jeden Fall unziemlich erscheinen kann, man als Lauscher auf jeden Fall in die Intim- und Privatbereiche anderer eindringt, muß derjenige, der belauscht, auch damit rechnen, daß er in den Besitz von gefährlichen Informationen gelangen könnte oder daß er wegen des Lauschens sanktioniert werden kann.

Hier sind wieder interessante Mischformen möglich - insbesondere muß selbst ein professioneller Lauscher die Gefährlichkeit des Erlauschten nicht unbedingt wissen oder erkennen. Wenn also ein Privatdetektiv mit einem Fall beschäftigt ist, der Informationen bestimmter Art - es gehe z.B. um eine Scheidung - erwarten läßt, und wenn er während seiner Recherche zu diesem Auftrag auf Informationen stößt, die das mächtige Syndikat betreffen: dann waren zwar erlauschte

Informationen erwartbar, aber eben nicht diese besonderen. (Das narrative Moment des "Ein Bürger gerät in Gefahr" bleibt aber auch hier in Kraft; narrativ wird der Detektiv behandelt wie einer, der zufällig in den Besitz der Informationen gelangte.)

Die Notwendigkeit des *Abhörens* wird fast immer in der Handlung begründet und legitimiert. Vor allem in den kriminalistischen Genres, in Erpressungsfällen oder bei der Überwachung von Drogenhändlern, ist die Präsenz von Abhörgeräten, Wanzen u.ä. völlig selbstverständlich und gehört zu den Ausstattungen der Sicherheitskräfte wie der Revolver im Schulterhalfter. Ein Serial wie MIAMI VICE (vgl. Seewi 1990, bes. 163f) lebt fast ausschließlich von der indirekten Teilnahme der Polizisten-Helden an den Tätigkeiten der Verdächtigen [22].

Die Motive des Abhörenden sind möglicherweise sehr eigennützig; so finden sich in fast allen Spionagefilmen auch Abhör-Konstellationen (bis hin zu den Persiflagen des Genres, man denke an LE GRAND BLOND AVEC UNE CHAUSSURE NOIR).

Belauschbarkeit und Quellenrecherche

Die "Belauschbarkeit" der Telefonkommunikation ist wiederum eine Eigenschaft, die in zahlreichen Geschichten und Konstellationen thematisiert ist (und die nicht unbedingt etwas mit dem oben skizzierten narrativen Motiv des "Belauschens" zu tun haben müssen).

Ein stereotyper Topos der kriminalistischen Genres ist die *Feststellung der Quelle eines Anrufs* - vor allem natürlich in Erpressungsgeschichten üblich. Ein typischer Fall ist RANSOM von Alex Segal (1955): Ein kleiner Junge ist entführt worden, die Polizei wurde eingeschaltet, eine Fangschaltung gelegt. Als der Anruf erfolgt, zeigt der Film zuerst Bilder aus der Telefonzentrale, dann aus dem großen Raum, in dem die Kartei der Anschlüsse ist; als der Anschluß ermittelt ist, wird an die Polizeizentrale weitergegeben - doch das Gespräch ist beendet, die Polizisten, die zu der an einer nächtlichen Tankstelle gelegenen Telefonzelle gefahren waren, finden nur noch eine brennende Zigarette. In Fleischers THE BOSTON STRANGLER wird ein Anrufer, der eine junge Frau mit einem obszönen Anruf belästigt, aufgespürt und gestellt; die

Szene ist als *split screen* realisiert, bei der man links in einer Detailaufnahme den Mund des Mannes, rechts die junge Frau sieht; zwischen den beiden Telefonierenden sieht man die Techniker, die in der Schaltzentrale die Quelle des Anrufs aufspüren - und ein "Es ist da-und-da, eine öffentliche Telefonzelle!" leitet das Ende der kleinen Sequenz - Fluchtversuch und Verhaftung - vor.

Ein anderer, melodramatischer Fall behandelt den aufgespürten und so geretteten Selbstmörder. Ein Medizinstudent, der in einer Klinik Aushilfsdienst hat, kann in Sidney Lumets *THE SLENDER THREAD* eine Selbstmordkandidatin so lange am Telefon festhalten, bis Polizei und Feuerwehr ihr Versteck aufgespürt haben und sie in letzter Minute retten.

Das Wissen um die Möglichkeit, einen Anrufer im großen Netz der Telefonanschlüsse lokalisieren zu können, muß als allgemein angesehen werden und ist darum vor allem auch den Verbrechern bekannt - da wird denn auch schnell, wie in *RANSOM*, der Verdacht geäußert, der Erpreßte wolle den Erpresser halten, Zeit gewinnen für die Ermittlung des Apparates, von dem aus der Anruf erfolgt. Wohl aus diesem Grunde ist das Telefonat am Ende von Truffauts *VIVEMENT DIMANCHE* so ambivalent - weil der Abgehörte, Identifizierte und schließlich Gestellte damit rechnen mußte, daß er in eine Falle geht; er endet durch Selbstmord, und es bleibt die offene Frage, ob das Telefonat wirklich ein letzter Versuch war, die eigene Schuld zu verbergen, oder ob es sich um eine Art von Freitod handelte, wobei der Tote seine Entdeckung und die Reaktion der Polizei als Mittel benutzte, um aus seiner Geschichte herauszukommen.

Wenn die Beteiligten wissen, daß der Ort des Anrufs zu ermitteln versucht wird, kann das Telefonat Teil eines Interaktionsspiels zwischen Polizei und Gangstern oder auch zwischen abtrünnigem Agent und seiner Institution sein. In *HOPSCOTCH* spielt Walter Matthau einen Agenten, den man auf einen uninteressanten Posten abzuschieben versucht und der es daraufhin unternimmt, die versammelten Geheimdienste nicht nur an der Nase herumzuführen, sondern auch mit seinen Memoiren bloßzustellen. Dabei benutzt er zweimal das Telefon in interessanter strategischer Weise: Im ersten Fall telefoniert er solange, bis man herausgefunden

hat, daß er genau gegenüber des Eingangs zum CIA-Gebäude in einer Telefonzelle gestanden hat - ein spielerisches Moment, das seine Souveränität und Überlegenheit demonstrieren soll. Im zweiten Fall hat er sich im Sommerhaus seines neuen Chefs einquartiert und läßt sich via Quellenrecherche dort feststellen (natürlich ist die Flucht vorbereitet, und es ging eigentlich nur darum, das Haus von FBI-Truppen zu sammenschießen zu lassen - was einem "Streich" gleichkommt, der dem Chef gespielt worden ist).

Der Mitwisser-Lauscher

Mit einer *Inversion der üblichen Rollenkonstellation des Belauschens* arbeitet Hitchcock in *FOREIGN CORRESPONDENT* (1940): Der Journalist, der seine Informationen nicht weitergeben darf, schafft heimlich eine telefonische Verbindung zu seinem Chefredakteur; er wird überrascht; doch der Telefonhörer liegt neben der Gabel, der Zeitungsmann im fernen New York kann mithören, um was es geht. Richtig, das, was der Protagonist sagt, muß zugeschnitten sein auf den heimlichen Mithörer; der Zuschauer hört die Überdeutlichkeiten, das Explizieren von eigentlich setzbaren Präsuppositionen - er ist schließlich eingeweiht. So entsteht eine auch linguistische Spannung, die aus der "Öffnung" der Situation resultiert.

Das Beispiel ist insofern von Bedeutung, als es zeigt, daß das "Belauschen" nicht nur eine einseitige narrativ wirksame Aktivität ist, sondern daß auch Fälle denkbar sind, daß Situationen bewußt "informationell geöffnet" werden - was wiederum im Dienst der narrativen Funktionen des "Hilferufens", "die Presse Informierens" (also: Öffentlichkeit Herstellens) usw. stehen kann. Eine Situation kann "belauschbar gemacht" werden: und dieses ist Mittel der Narration.

"Belauschen" ist eine Art von *akustischer Beobachtung*. Wenn nun der Beobachtete weiß, daß er beobachtet wird, wird er sein Verhalten verändern; er wird die Situation manipulieren, eigenes Verhalten inszenieren, andere zu gewissen Handlungen zu bewegen versuchen. Man bewegt sich hier auf der Grenze zum *Spitzel*, der ja nicht nur selbst als Beobachtender und als verkleideter Detektiv auftritt, sondern auch die Aufgabe hat, normalerweise verborgenes Tun zugänglich und beobachtbar zu machen. *CAPRICE* (1966,

Frank Tashlin) ist ein Beispiel dafür, daß dieses auch in komödiantischer Form möglich ist.

Die Lauscher-Belauscher-Beziehung

Interessant wird die Abhörthematik dann, wenn der heimliche Lauscher eine Beziehung zu einem der Belauchten hat oder aufnimmt. John Badhams STAKEOUT ist eine derartige Konstellation: Die Ex-Freundin eines entflohenen Gewaltverbrechers wird rund um die Uhr überwacht, weil damit gerechnet wird, daß der Sträfling hier auftauchen wird - und prompt verliebt sich einer der Überwacher in die Überwachte. Verwiesen sei auch auf Francis Ford Coppolas Film THE CONVERSATION, der von einem Abhörspezialisten erzählt, der in eine schwere Gewissenskrise gerät.

Je mehr man sich den narrativen Verwicklungen zuwendet, je mehr man sich auf die Beziehungsgefüge konzentriert, die in derartigen Filmen aufgebaut und in Bewegung gebracht werden, desto mehr verliert man das Telefonat und seine Strukturen aus den Augen. Das ist notwendig so: denn das Telefonieren ist mit seiner Doppelbestimmung als *Realisierung* oder als *eingebundenes Mittel* sozusagen "unterhalb" dieser Organisationsstufen des Textes. Wir werden darum auch die Untersuchung des "Belauschens" und seiner Fälle hier abbrechen - die Weiterführung sei einer narratologischen Untersuchung überlassen.

Anmerkungen

[1] Den Hinweis auf diesen kleinen Aufsatz verdanke ich Klaus Beck.

[2] Das Telefon in der zweiten Szene muß zuerst läuten, erst dann kann abgehoben werden; wird ohne Läuten der Hörer genommen, wirkt der Übergang irritierend, als sei das Verhalten der zweiten Person ohne Anlaß; ein Beispiel für "Abheben-ohne-Läuten" findet sich in LES YEUX SANS VISA; auf das Beispiel hat mich Bodo Traber aufmerksam gemacht.

[3] Zur filmischen Behandlung des Telefonats in der Frühzeit vgl. neben Frank Kesslers Ausführungen unten Gunning (1991).

[4] Das Beispiel verdanke ich Karl-Dietmar Möller-Naß.

[5] Das Beispiel verdanke ich Wolfgang Samlowski.

[6] Vgl. dazu die kleine Typologie von Telefon-Dialogen in Herman (1963, 221), der die *Split Screen* als Sonderfall behandelt und die anderen Typen differenziert je nachdem, ob man nur eine Person abbildet oder beide (sei es als Transition, sei es als Alternation), ob man die Stimme der jeweils abwesenden Person hört oder nicht, und ob die Stimme der abwesenden Person verzerrt oder "natürlich" ist. Den Hinweis verdanke ich Karl-Dietmar Möller-Naß.

[7] Vgl. dazu auch Lemaitres Überlegungen oben.

[8] Manche der Spielereien, die Arno Schmidt in seinem großformatigen "Abend mit Goldrand" mit einer Spalten-Repräsentation für mehrere gleichzeitige Situationen anstellt, basieren formal auf den gleichen Prinzipien wie die *split screen*-Gags, um die es hier geht.

[9] Auf das Beispiel hat mich Franz Tenamberg hingewiesen.

[10] Die folgenden Überlegungen sind ganz maßgeblich beeinflusst durch die zahllosen Beiträge, Einwände, Hinweise, Beispiele und theoretischen Überlegungen Karl-Dietmar Möller-Nass' - er möge Nachsicht üben, wenn ich manchmal seine und meine Gedanken nicht mehr auseinanderhalten kann.

[11] Das Beispiel verdanke ich Karl-Dietmar Möller-Naß.

[12] Das Konzept hat Möller in mehreren Vorträgen skizziert, bislang aber noch nicht veröffentlicht. Ich beziehe mich hier auf seinen Beitrag zu dem Workshop "Zur segmentalen Analyse des Films", FU Berlin, Institut für Semiotik und Kommunikationstheorie/Forschungsgruppe Film und Psychologie, Berlin 1990.

[13] Das Beispiel stammt von Franz Tenamberg. Im Original ist die Serie übrigens mit THE ROCKFORD TAPES betitelt

[14] Die hier *Informativität* genannte Eigenschaft mancher filmischer Telefonate kann sich bis zu symbolischen Formen ausweiten. Ein - allerdings groteskes - Beispiel ist in Tatis Film PLAYTIME zu besichtigen: Am Eingang des supermodernen Verwaltungsgebäudes tut ein alter Portier Dienst, der der neuen Technik offenbar nicht gewachsen ist. Will man einen Besucher anmelden, muß eine gewaltige, farbig blinkende Schalttafel bedient werden, bis eine verständliche Stimme aus dem Lautsprecher quäkt. Nach der Anmeldung muß die Tafel wiederum in mehreren Zügen abgeschaltet werden. - Die offensichtliche Inkompetenz des alten Mannes gegenüber dieser blödsinnig-überdimensionierten Apparatur ist lesbar als Fall der Unterjochung des Individuums durch technizistische Rituale; ein eigentlich einfacher kommunikativer Vorgang - ein Besucher wird angemeldet - wird zum Anlaß eines absurden und hilflosen Eiertanzes vor dem Terminal. Symbolische Qualitäten hat die

kleine Szene insofern, als der ganze Film von der Überlagerung menschlicher Beziehungen durch überhandnehmende Techniken handelt und von den manchmal absonderlichen Bemühungen einzelner handelt, sich in das technische System einzugliedern/einzupassen.

[15] In diesen Motivkreis gehört eigentlich auch WHEN MICHAEL CALLS (1971) - die Geschichte einer Frau, die von einem verängstigten Kind namens "Michael" angerufen wird, das aber schon vor 15 Jahren gestorben ist; der Täter im Hintergrund ist übrigens ein neidischer Psychopath und Psychologe, der einen kleinen Jungen durch Hypnose zum Doppel des toten Michael machte. - Den Hinweis verdanke ich Bernhard Debatin.

[16] Den Hinweis auf die Episode verdanke ich Bodo Traber.

[17] Vgl. zu dieser Auffassung von "Narration" bzw. "Erzählung" v.a. Bordwell 1985 und Chatman 1978.

[18] Das Beispiel stammt aus HOT MILLIONS (1968); pikantes überrascht der Mann sie bei dem Anruf.

[19] "The genre that best characterized the Italian film of the 30s was the glossy, sentimental comedy or drama set against a glamorous background, which came to be sneeringly known as *telefoni bianchi* (or 'white telephone') films. Typical of these were Guido Brignone's PARADISO (1932), Gennaro Righelli's AL BUIO INSIMEME (1933), and Carlo Bragaglia's O LA BORSA O LA VITA (1933). Such escapist films were made mainly in response to public taste but also because they embodied a way of avoiding serious topics that might incur the wrath of the fascist censor" (so der Eintrag in Ephraim Katz' *The International Encyclopedia of Film*, p. 604). Vgl. dazu Maurri 1981.

[20] Darum sollten auch die Notizen zum *Belauschen* im Appendix dieses Aufsatzes nicht so verstanden sein, daß es darin um ein spezifisches narratives Motiv des Telefons geht, sondern vielmehr um die Beschreibung einer narrativen Motivfamilie, in der das Telefon naturgemäß regelmäßig auftritt und dann meist von großer narrativer Bedeutung ist.

[21] Ich werde hier keine Gelegenheit haben, auch die komplizierteren Fälle zu diskutieren und im einzelnen zu untersuchen, in denen "Abhören" als Teil einer politischen Intrige auftritt, so daß politische Moral, Korruption und Korruptionierbarkeit und dergleichen Kategorien mehr thematisierbar werden. Ein wichtiger Film aus diesem Themenbereich ist ALL THE PRESIDENT'S MEN (1976, Alan J. Pakula), der die Recherchen zum Watergate-Abhörskandal nacherzählt.

[22] So nahe derartige Filme an zeitgenössischer Realität auch inszeniert sein mögen, bleibt ein Paradoxon bestehen: die abgehörten Kriminellen sehen offenbar zu wenig fern - sie scheinen nämlich die Gepflogenheiten der Polizei im Umgang mit Drogenhändlern nicht zu kennen, können also erfolgreich abgehört werden.

Literatur

Bordwell, David (1985) *Narration in the fiction film*. Madison, Wisc.: University of Wisconsin Press.

Chatman, Seymour (1978) *Story and discourse. Narrative structure in fiction and film*. Ithaca/London: Cornell University Press.

Klaus Dirschel (1989) "Cent pour-cent parlant" oder wie der französische Tonfilm der 30er Jahre die Wirklichkeit suchte und das Theater fand. In: *Materialität der Kommunikation*. Hrsg. v. Hans Ulrich Gumbrecht & K. Ludwig Pfeiffer. Unter Mitarb. v. Monika Elsner <...>. Frankfurt: Suhrkamp, S. 377-391.

Gunning, Tom (1991) Heard over the phone: THE LONELY VILLA and the de Lorde tradition of the terrors of technology. In: *Screen* 32,2, 1991, pp. 184-196.

Herman, Lewis (1963) *A practical manual of screen playwriting for theater and television films*. Cleveland, Ohio/New York: Forum Books.

Mascelli, Joseph V. (1965) *The five C's of cinematography. Motion picture filming techniques simplified*. Hollywood, Cal.: Cine/Grafic Publications.

Maurri, Enzo (1981) *Rose scarlatte e telefoni bianchi*. Appunti sulla commedia italiana dell'impero al 25 luglio 1943. Roma: Ed. Abete (L'Evento Teatrale. Sez. Saggistica. 8.).

Seewi, Nurit (1990) *Miami Vice. Cashing in on Contemporary Culture? Towards an Analysis of a U.S.-Television series Broadcast in the Federal Republic of Germany*. Heidelberg: Carl Winter (Reihe Siegen. Medienwissenschaft. 103.).

Truffaut, François (1980) *Jules und Jim. Film von François Truffaut*. Protokoll der deutschen Fassung des Films v. Elmar Elling <u.a.>. München: FilmLand-Presse (Schriftenreihe François Truffaut. 1.).